L'ESTHÉTIQUE
DE
SULLY PRUDHOMME

THÈSE DE DOCTORAT

Présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Rennes

PAR

HENRI MORICE

VANNES

LAFOLYE FRÈRES, ÉDITEURS

—

1920

L'ESTHÉTIQUE

DE

SULLY PRUDHOMME

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543513_0026

L'ESTHÉTIQUE
DE
SULLY PRUDHOMME

THÈSE DE DOCTORAT

Présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Rennes

PAR

HENRI MORICE

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

VANNES
LAFOLYE FRÈRES, ÉDITEURS
—
1920

A Monsieur Gustave ALLAIS

Professeur a la Faculté des Lettres
de l'Université de Rennes

HOMMAGE RESPECTUEUX ET RECONNAISSANT

H. M.

AVANT-PROPOS

Alfred de Vigny avait raison de définir l'art : la vérité choisie. En effet, le peintre et le poète ne se contentent pas de se poser devant le modèle et d'en recevoir passivement les impressions. Parmi les matériaux que leur fournit l'observation, ils font un triage attentif. Ils retiennent ceux-ci, éliminent ceux-là ; ils modifient certains détails, au besoin ils en ajoutent : en d'autres termes, ils tâchent de rendre la réalité plus conforme à leur idéal. Mais cet idéal lui-même est déterminé par leur complexion, leur caractère, leur tour d'esprit, si bien qu'en somme la formule de Vigny équivaut à celle d'un critique fameux : l'art, c'est la nature vue à travers un tempérament.

Mais quand l'artiste sort de son domaine propre pour se mêler de critique ou d'esthétique, n'est-il pas à prévoir qu'il gardera les mêmes partis-pris et, par suite, le même exclusivisme ? Il a adopté une manière, un style : il faudrait qu'il fût bien détaché de lui-même pour ne pas croire que ce genre qui lui plaît entre tous et lui a réussi, ne soit pas effectivement le meilleur. Il envisagera les questions les plus générales d'un point de vue personnel ; il mettra certaines vérités en évidence, laissera les autres dans l'ombre, de sorte que ses jugements et ses théories seront l'expression de son tempérament plutôt que de la réalité objective.

Cette remarque s'applique-t-elle à Sully Prudhomme ? Le poète philosophe l'eût nié énergiquement. Qu'on lise ses ouvrages en prose : sont-ce là les fantaisies d'un poète qui rêve

sur son art ? Il procède avec méthode, définissant chacun des termes spéciaux dont il fait usage. Avant de généraliser, il observe et analyse. Son exposé est net, précis, austère même et parfois d'une aridité déconcertante. Bref, il a prétendu faire œuvre scientifique.

Toutefois il n'a pu éviter complètement l'écueil que nous signalions tout à l'heure. Il lui est arrivé, comme à tant d'autres, d'ériger en maxime sa manière de faire et de systématiser sa pratique. Et, pour en donner tout de suite un exemple, pourquoi a-t-il fait de l'aspiration le fondement de son esthétique, sinon parce que ce sentiment lui était habituel et qu'il aimait à le chanter ? Sa théorie esthétique est donc incomplète ; mais ne nous en plaignons pas trop : ses omissions, ses lacunes involontaires, comme aussi ses rappels et ses insistances, nous révèlent le tempérament moral d'un poète que nous aimons et nous aident à le mieux comprendre. Joignez que si l'ensemble de sa construction est fragile, beaucoup de pièces en sont bonnes. Que de remarques ingénieuses ! que d'analyses pénétrantes et qui valent d'être retenues !

Il n'est donc pas sans intérêt d'étudier la conception personnelle que Sully Prudhomme s'est faite de l'art et du beau. Ses vues sur ce sujet ont été exposées d'une façon claire et méthodique par un de ses disciples, M. Camille Hémon (1). *Refaire ce qui a été bien fait par un autre serait inutile et prétentieux. Il nous suffira donc d'esquisser à grands traits l'esthétique de Sully Prudhomme ; mais nous insisterons sur certains points que M. Camille Hémon a négligés, volontairement sans doute ; et ainsi notre travail pourra se présenter comme un complément du sien.*

Cette étude a été composée sous la direction de M. Gustave Allais, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Rennes. Nous connaissions déjà M. Allais comme écrivain : ses savantes études sur Lamartine et le romantisme français sont fort goûtées du public lettré. Mais

(1) *La Philosophie de Sully Prudhomme* par Camille Hémon. Troisième partie et dans la quatrième partie, Ch. II et IV.

pendant le temps qu'il nous a aidé de ses conseils, il nous a été donné d'apprécier son inlassable dévouement. Malgré des occupations absorbantes, il a bien voulu nous suggérer des idées et nous guider dans nos recherches. Juge clairvoyant et sincère, comme cet ami dont parle Boileau, il nous a signalé plus d'une lacune à combler et bien des retouches à faire. Sa direction, à la fois si éclairée et si bienveillante, nous a été d'un grand secours : qu'il veuille bien recevoir l'expression de notre vive reconnaissance.

L'ESTHÉTIQUE DE SULLY PRUDHOMME

CHAPITRE I

Les sources.

Il existe un parallélisme remarquable entre les poèmes de Sully Prudhomme et ses ouvrages en prose. Un grand nombre d'aperçus indiqués ou développés dans les uns se retrouvent dans les autres, et il serait curieux d'en établir la concordance (1). On verrait que le poète n'a pas versifié, comme le rossignol chante, au hasard de l'inspiration, mais qu'il a longuement médité chacun de ses sujets. Il n'est pas de ceux dont on a dit malicieusement qu'ils ne pensent qu'au moment où ils parlent ou écrivent. Quand « autour de ses chères idées se pressaient de beaux vers tremblants », ce n'était point des fantômes vagues et sans consistance qu'il avait dans l'esprit, mais des conceptions très nettes auxquelles la poésie a donné une forme harmonieuse et définitive.

Dans son premier recueil (1865-1866), Sully Prudhomme, très jeune encore, nous donne quelques fragments de son art poétique. Il nous confie ses projets et ses ambitions : la matière de la poésie est si vaste qu'il espère bien y découvrir quelque filon nouveau (*Encore*). Il chante l'origine du langage et les prodigieux effets de l'éloquence qui soulève à son

(1) Comparer notamment l'*Expression dans les Beaux-Arts*, Livre III. Ch. V et le *Bonheur*. Formes et couleurs.

gré ou apaise les foules (*La Parole*). Ailleurs il nous expose ses vues sur l'art en général, sa fonction et ses conditions d'existence. La loi du monde est une évolution continue et progressive. Il poursuit un idéal qui recule toujours et le fuit d'une fuite éternelle : tel un aigle qui, au sortir de son aire natale, s'envolerait toujours plus haut dans les cieux infinis. L'art a une mission prophétique qui est de devancer la marche du temps, de deviner les intentions de la nature et de nous préfigurer les merveilles qu'elle réalisera plus tard : ainsi la Vénus de Milo est comme un portrait anticipé de la femme de demain (1). L'art suppose un double élément, l'un spirituel et l'autre sensible : l'idéal et la forme. Faute du premier, il tombe dans une servile et grossière imitation du réel ; faute du second, il s'évanouit dans les froides abstractions du symbolisme (2).

En 1866, le poète qu'un héritage avait tiré soudain de la dépendance et de la gêne, fit un séjour en Italie. Il en rapporta des impressions d'art qu'il a fixées dans ses *Croquis italiens*. Nous y voyons s'affirmer sa prédilection pour la sculpture. Ce qu'il a surtout admiré pendant son voyage, ce sont les marbres, marbres des jardins dont la blancheur éclate sur l'azur intense du ciel, marbres des musées, souvent incomplets mais si expressifs et si vivants qu'un simple débris nous permet de reconstituer par l'imagination la statue entière (*Torses antiques*).

(1) Le poète ne garda pas toujours ces belles illusions. Le Directeur d'un périodique hongrois lui ayant posé cette question : « Comment est-ce que vous imaginez la femme du XX^e^ siècle ? » il se montra dans sa réponse désenchanté et pessimiste. Selon lui, le développement de l'industrie moderne n'est pas moins fatal que la débauche à l'éclosion de la beauté féminine : elle se fait de plus en plus rare et bientôt nos statuaires ne trouveront plus de modèles. *Testament Poétique*. L'Avenir de l'amour.

(2) *Stances et Poèmes*. L'Art.

Au fait, n'y a-t-il pas une analogie réelle entre l'art du statuaire et la manière de notre poète? La sculpture nous charme par le seul contour ; et de même, les vers de Sully Prudhomme ne se recommandent ni par le mouvement ni par le coloris, mais par la précision et la netteté du dessin. Chose curieuse ! il ne goûte bien la couleur que lorsqu'elle est unie à la forme humaine. Ainsi les cavaliers dont il a peuplé son Eden, lui apparaissent comme des dieux d'or, de bronze ou d'ivoire (*Le Bonheur.*) Dans ses *Croquis italiens* il ne nous parle point des lointains vaporeux et azurés ni des flots bleus qui, sur la plage de Sorrente, se déroulent au pied de l'oranger ; mais il nous décrit avec amour les tons finement nuancés des marbres :

Le paros, beau comme la chair,
Le pentélique diaphane,
Et le carrare aux fins cristaux
Qu'un rayon de soleil irise,
Blocs de neige que divinise
La sainte audace des marteaux ! (1)

C'est encore à la sculpture que Sully Prudhomme rend hommage dans le poème intitulé : *Devant la Vénus de Milo* (2). Le grand bienfait de la sculpture est d'isoler le beau, c'est-à-dire de nous présenter des formes qui flattent le regard sans exciter les sens. Béni soit donc cet art austère qui nous permet de contempler, sans trouble et sans remords, la beauté féminine. ou plutôt le Divin qui se reflète en elle ! Les Grecs étaient heureux : ils observaient

(1) *Croquis italiens.* Les Marbres. D'après Sully Prudhomme, c'est par la forme que la beauté s'est d'abord manifestée au monde :

La ligne harmonieuse annonce la pensée :
Salut à la beauté dans le premier cristal !

(2) *Le Prisme.*

chaque jour les modèles dont ils nous ont laissé d'admirables représentations. Mais sous notre ciel inclément la beauté corporelle se voile, comme un astre sous la nue, et nous en serions frustrés si, par un miracle de son art, le sculpteur ne nous la mettait sous les yeux, pure et dégagée de tout élément charnel. Ce plaidoyer en faveur de la nudité chaste est-il bien démonstratif? J'imagine que les moralistes de Port-Royal l'eussent peu goûté et qu'ils n'eussent pas manqué de bonnes raisons pour réfuter le candide poète si oublieux de la corruption de notre nature.

Si nous continuons de feuilleter le *Prisme*, nous trouvons une série de sonnets sur l'architecture, le dessin, la sculpture, la musique, qui sont pour nous autant de documents précieux. Exigus de forme, ils sont riches de sens. Ramassée dans un espace étroit, la pensée du poète se fait plus dense et jaillit parfois avec une surprenante vigueur (1).

Le *Bonheur* lui-même (1888) nous procure sur l'esthétique du poète des renseignements inattendus. On sait que Faustus ressuscité rencontre dans l'Eden celle qu'il a aimée pendant sa vie terrestre. Avec beaucoup de bonne grâce et un rien de pédantisme, Stella lui fait les honneurs de son nouveau séjour. Comme c'est une personne très méthodique, elle lui en détaille les beautés une par une : d'abord les saveurs et les parfums, puis les formes et les couleurs, puis le chant des oiseaux, la voix humaine et enfin la grâce incomparable de son corps transfiguré. En parcourant ces merveilles, les amants échangent des réflexions ingénieuses. Evidemment ils ont lu les traités de Sully Prudhomme et ils s'en souviennent par delà la tombe. Ainsi Stella nous explique, avec la précision d'une doctoresse, que les saveurs

(1) *Pour les Arts,*

intéressent trop directement le besoin pour devenir esthétiques :

> Ah ! le subtil encens qui des fleurs se dégage
> S'élève droit à l'âme, où son secret langage,
> Dont rien ne la distrait, est facile à saisir,
> Tandis que les saveurs, avant d'atteindre l'âme,
> Rencontrent l'appétit qui pour soi les réclame
> Et, brutal, en dispute au rêve le plaisir (1).

Le dernier recueil de Sully Prudhomme (*Epaves*, 1908) fut publié après sa mort par les soins de M. Léon Bernard-Derosne et de ses quatre co-légataires littéraires, MM. Auguste Dorchain, Albert-Emile Sorel, Camille Hémon et Désiré Lemerre (2). Le poète nous y parle de la musique, grande évocatrice de rêves suaves et navrants (*La Musique*). Il nous montre la nature se faisant la main et préparant de longue date son chef-d'œuvre qui est la forme humaine (*La Vénus de Milo*). Il exprime cette pensée que, si l'art est en un sens plus parfait que la nature, c'est que, ne représentant que les apparences des choses, il est soumis à des conditions moins nombreuses et moins tyranniques (*L'Artiste*). Enfin si vous joignez quelques sonnets à Vigny, Théodore de Banville, Leconte de Lisle, pièces de circonstance qu'on peut rapprocher des éloges de Corneille et de Rousseau (*Le Prisme*), vous aurez à peu près tout ce qui se rapporte à l'esthétique dans l'œuvre en vers de Sully Prudhomme.

De vagues rêveries, des effusions sentimentales, est-ce là tout ce qu'on trouve dans ces poèmes ? Ce

(1) *Le Bonheur*. Edition elzévirienne, p. 170.

(2) La plupart de ces poèmes avaient paru sous forme de plaquettes ou dans des périodiques. Quelques-uns n'avaient pas vu le jour et le poète, peut-on croire à une telle négligence ! en avait perdu l'original. C'est grâce à une copie conservée par Paul Bourget que le sonnet intitulé : *La Fontaine de Jouvence* a été sauvé de l'oubli. Voir à ce sujet la *Revue hebdomadaire* du 17 février 1912. *L'Art de Sully Prudhomme*, par Paul Bourget.

serait une erreur de le croire. En Sully Prudhomme le philosophe ne se sépare point du poète. Même quand il compose une élégie ou un sonnet, ses puissantes facultés d'analyse ne laissent pas de s'exercer : il définit, il explique, il veut voir clair et aller au fond des choses. Quelle différence entre sa manière et celle de Victor Hugo ! Quand l'auteur des Contemplations veut nous dire comment il conçoit le rôle du poète et de l'artiste (*Les Mages*), il emploie deux procédés très simples : l'énumération des cas et la comparaison. Il cite et caractérise un certain nombre d'hommes supérieurs qu'il assimile à des prêtres, à des prophètes, à des mages. Sublime est leur fonction : ils émiettent Dieu aux âmes ; ils écrivent dans une grotte fatidique avec une plume tombée de l'aile d'un archange. Toute la pièce est d'un mouvement superbe ; les images neuves et saisissantes y abondent ; mais n'y cherchez pas une formule générale qui résume clairement la pensée du poète. Il faut que le lecteur la dégage lui-même et démêle un chant continu dans cette tempête d'accords. Sully Prudhomme nous épargne cette peine : il va tout de suite à l'essentiel, il se résume et nous livre en quelques phrases précises et pleines le résultat de ses méditations.

*
* *

Dans quel dessein Sully Prudhomme a-t-il composé son traité d'esthétique : *L'Expression dans les Beaux-Arts*, (1) il nous l'apprend lui-même dans sa préface. En général, nous dit-il, nos jugements esthétiques ne font que traduire nos impressions. Nous appelons beau ce qui nous plaît ; mais pourquoi telle œuvre nous plaît-elle et non telle autre ? Sur quoi se fondent nos prédilections ou nos répugnances,

(1) La première édition est de 1883.

nos admirations ou nos sévérités ? Le plus souvent nous sommes bien empêchés de le dire. Nous manquons de principes stables pour établir nos jugements. Ces principes il ne faut pas les demander aux philosophes : leurs définitions du beau en soi sont trop imprécises. Il ne faut pas non plus les demander aux historiens : ils expliquent la production de l'œuvre d'art par la race, le milieu, le moment, mais ne se prononcent point sur sa valeur. Les uns se font du beau absolu une conception arbitraire ; les autres ne sortent pas du relatif. Mais n'y aurait-il pas moyen d'aborder l'esthétique par une autre voie ? Faisons la psychologie de l'artiste ; étudions ses goûts, ses aptitudes ; voyons comment il réalise la beauté, et peut-être cet examen nous donnera des renseignements sur la beauté elle-même. Or, parmi les aptitudes de l'artiste, la principale est la faculté de comprendre ou de sentir la valeur expressive des formes. C'est aussi sur ce point capital que portent les réflexions de Sully Prudhomme. Après avoir recherché quel est le rôle des sens chez l'artiste (Livre I), il fait la théorie de l'expression en général (Livre II) et l'applique aux différents arts (Livre III). Enfin, dans une brève conclusion, il formule les résultats de son analyse.

Dès 1859, Sully Prudhomme, alors modeste employé au Creusot, avait composé une copieuse et brillante dissertation sur la valeur de la raison humaine. De quelles ressources disposons-nous pour atteindre le vrai, cette question ne cessa jamais de l'intéresser, voire de le passionner. Plus tard, dans la maturité de l'âge, il devait la reprendre en l'envisageant d'un autre point de vue. En 1895, il publia dans la Nouvelle Revue sept articles sous ce titre : *La Curiosité et les limites du savoir.* Il eût mieux fait d'écrire : *Les limites de mon savoir* : en effet, ce travail n'est en somme qu'un examen de conscience philo-

sophique où l'auteur dresse l'état actuel de ses connaissances. Du reste il s'en avisa bientôt et remplaça son premier titre, assez inexact, par cet autre : *Que sais-je ?* Cet ouvrage est une sorte d'encyclopédie personnelle condensée en deux cents pages. On y trouve de tout : des spéculations sur la nature de l'être métaphysique, un résumé de l'histoire des religions, des aperçus sur l'occultisme, sur la nature des aptitudes, sur l'unité personnelle du moi, sur le fondement de la morale. L'esthétique n'y est pas oubliée : nous aurons l'occasion de consulter les pages substantielles que Sully Prudhomme lui consacre, notamment un curieux passage où il nous présente le beau comme une manifestation du Divin.

Dans son grand ouvrage : *L'Expression dans les Beaux-Arts*, Sully Prudhomme avait laissé de côté la poésie. C'était à dessein, car il avait l'intention de consacrer à son art préféré une étude spéciale. Les loisirs lui manquèrent et, nous dit-il, le courage pour réaliser son projet. Il se contenta de réunir en un petit volume (*Testament Poétique*, *1901*) son opuscule sur l'Art des vers publié en 1893, et un certain nombre de lettres, de préfaces, d'allocutions prononcées en diverses circonstances. Il va de soi que ce recueil ou cette mosaïque n'a pas la cohésion d'un ouvrage composé. Néanmoins les idées essentielles de Sully Prudhomme sur la versification française, la nature et la fonction de la poésie s'en dégagent nettement. Ajoutons que sa bigarrure elle-même lui donne une variété, par suite un intérêt qui manquent un peu aux autres traités de Sully Prudhomme.

Nous consulterons encore *La vraie Religion selon Pascal*, publiée en 1905. Sully Prudhomme y aborde plusieurs fois la question qui nous occupe. Dès les premières pages de l'Introduction, il fait un rapprochement significatif entre les intuitions esthétiques et le sentiment religieux et, dans les réflexions

finales, il résume ou rappelle la plupart de ses grandes idées directrices.

Arrivons enfin à la préface de la *Philosophie de M. Sully Prudhomme*, par M. Camille Hémon, préface qu'on ne peut lire sans émotion en songeant que la main qui l'écrivit devait, si tôt après, être glacée par la mort. Le fragment qui concerne l'esthétique est donc comme un codicille du *Testament poétique*. Nous y voyons la preuve que, sur les principes essentiels de son esthétique, Sully Prudhomme n'a jamais varié. Cette constatation est pour nous de grande importance : elle nous donne plus de liberté pour notre exposition ; elle nous autorise à rapprocher des textes de différente date, en interprétant les passages obscurs par des passages plus clairs.

CHAPITRE II

La définition du beau.

I. L'agréable et l'expressif. Passage de l'expressif a l'idéal.
II. Nature de l'idéal, principe de l'aspiration. Caractères de l'aspiration. Objets qui la font naître.
III. Le Beau et le Divin.
IV. Le Gracieux et le Sublime.
V. Observations critiques.

La définition la plus simple et la plus claire que Sully Prudhomme ait donnée du beau est sans doute la suivante :

« *Le beau, dans les arts, c'est l'agréable en tant qu'expressif de l'idéal* (1). »

Ainsi, le beau comprendrait trois éléments : l'agréable, l'expressif, l'idéal. Nous allons les examiner à tour de rôle ; mais comme Sully Prudhomme attache une importance exceptionnelle à l'idéal, principe de l'aspiration, il faudra nous arrêter davantage sur ce dernier point.

I

La première condition que doit réaliser une œuvre d'art pour être belle, c'est de plaire aux sens. Un tableau qui ne flatte point le regard par l'harmonie des lignes, le choix et l'assortiment des couleurs, fût-

(1) L'*Expression dans les Beaux-Arts*, p. 411.

il d'ailleurs éminemment expressif ou suggestif, n'est pas de la peinture. A cause de son intérêt dramatique, il peut attirer la foule ; mais pour les véritables artistes il n'existe pas. De même, une construction sans élégance ou sans noblesse, fût-elle d'ailleurs exactement appropriée à sa destination, est une bâtisse et non une œuvre architecturale. Il n'est pas jusqu'à la poèsie, cet art presque immatériel, qui ne soit tenue de nous procurer une délectation sensible. Parce qu'ils ont de l'enthousiasme, des passions vives, une imagination ardente et qu'ils forment aisément des groupes égaux de syllabes terminés par des rimes quelconques, beaucoup de jeunes gens se croient poètes. Quelle illusion ! S'ils ne savent orchestrer les mots, apprécier le timbre des voyelles, le mordant ou le poli des consonnes, le charme spécial d'une rime à la fois riche et rare, ils se trompent sur leur vocation et feraient mieux d'écrire en prose.

La poésie doit donc charmer l'oreille en même temps qu'elle éclaire l'intelligence et touche le cœur : c'est ce que Sully Prudhomme a affirmé maintes fois et avec beaucoup de force :

« Il existe une beauté propre à la forme, beauté toute voluptueuse qui ne relève que des sens et n'a rien à démêler avec l'esprit ou le cœur. Un homme dont la vue ou l'ouïe est bien organisée, fût-il d'ailleurs un sot ou un méchant, est plus capable de goûter cette beauté-là que l'homme le plus intelligent ou le plus généreux à qui manquent la finesse et la justesse de l'oreille ou de l'œil. Il faut se garder d'en conclure que la perfection de ces organes suffise à constituer l'artiste, mais nous pouvons affirmer qu'on n'est pas artiste si l'on n'est doué d'aucun sens éminemment aiguisé. On n'est donc pas poète si l'on est insensible aux qualités purement acoustiques des

vers, au rythme, au nombre, à la quantité, à la mesure, à la rime. L'oreille du poète n'est pas celle du musicien ; il est même remarquable que, le plus souvent, le don de versifier et le don de composer en musique ne se rencontrent pas chez le même homme ; toutefois l'harmonie des syllabes scandées, bien qu'elle diffère de l'harmonie des notes accordées, n'en suppose pas moins une aptitude spéciale de l'ouïe qui la sent et l'apprécie, et, sans cette aptitude organique, le poète n'existe pas. » (1)

Mais en quoi consiste cet agrément de la forme essentiel à toute œuvre d'art ? Un composé de sensations est agréable lorsqu'il est harmonieux, et le sentiment de l'harmonie n'est peut-être en dernière analyse, qu'une perception confuse de rapports simples.

On conte que Pythagore, passant devant une forge, entendit quatre marteaux qui frappaient alternativement l'enclume. Il remarqua que leurs sons respectifs formaient un accord ; et, pour s'expliquer le fait, l'idée lui vint de peser ces marteaux. Chose curieuse ! les nombres exprimant leurs poids étaient dans le même rapport que 3, 6, 9, 12. L'ingénieux Pythagore tira aussitôt parti de sa découverte pour fabriquer un instrument de musique dont les cordes, tendues par des poids proportionnels aux nombres 1, 2, 3, 4, rendaient des sons harmonieux (2).

Vraie ou légendaire, cette anecdote prouve du moins que les anciens philosophes pensaient, comme Leibnitz, qu'il y a des mathématiques au fond de tout, au fond même de la poésie et de la musique ; et la science moderne leur a donné raison. Les physi-

(1) *Testament Poétique*, p. 195. Cf. L'*Expression dans les Beaux-Arts*, p. 4 et 12.

(2) Cité par Sir John Lubbock, *Le Bonheur de vivre*, t. II, p. 102.

ciens nous enseignent que les nombres des vibrations sonores, condition physique d'une quinte ou d'une tierce, sont entre eux dans le même rapport que 3/2, 5/4. Comme on le voit, ces rapports sont relativement simples. Inversement pourquoi deux notes consécutives, *fa* et *sol* par exemple ou *mi* et *fa*, forment-elles une dissonance ? C'est que les rapports qui les expriment, 9/8 ou 16/15 sont beaucoup plus complexes.

D'après Sully Prudhomme, la même loi s'applique à la lumière. Il y aurait donc accord ou discordance entre deux tons selon que les nombres des vibrations lumineuses correspondantes sont entre eux dans un rapport simple ou complexe ; et le peintre serait une sorte de mathématicien inconscient. Cette hypothèse, fondée sur l'analogie, n'est pas dénuée de toute vraisemblance (1).

*
* *

L'agréable existe-t-il à l'état pur ? En d'autres termes, y a-t-il une beauté exclusivement plastique et sensible ? Oui, sans doute. Une tapisserie sans sujet, un fragment de vitrail peut plaire par la seule qualité de ses teintes. Dans un simple pot de terre de Chardin, les connaisseurs admirent la finesse des tons, la dégradation des nuances, l'heureuse répartition des clairs et des ombres. Mais d'ordinaire, que l'artiste l'ait voulu ou non, son tableau éveille en nous certains sentiments : il est expressif. Une statue, un monument, une symphonie le sont aussi à leur manière. Mais qu'est-ce que Sully Prudhomme entend au juste par expression ? Pour bien entrer dans sa pensée, il est nécessaire de rappeler quelques-unes de ses définitions.

Le poète philosophe appelle forme, non seule-

(1) *L'Expression dans les Beaux-Arts*, Livre I, Chapitre II.

ment la figure et le contour des objets, mais toute donnée sensible, même la couleur et le son. « La forme, dit-il, est l'ensemble de toutes les perceptions sensibles dont le système nous représente l'objet. » (1) Il appelle états moraux les idées ou images, les passions, les volitions, tous les faits de conscience qu'on rapporte communément à l'intelligence, au cœur et à la volonté. Entre ces états moraux et les perceptions sensibles ou formes, il y a des caractères communs dont l'existence est accusée par le langage (2). Bon nombre de termes désignent aussi bien des qualités physiques que des qualités morales. Ainsi de certains substantifs : nous disons l'intensité d'un bruit, l'intensité d'une passion ; l'aspérité d'une surface, l'aspérité d'un caractère ; les mouvements de la main et les mouvements de l'âme. Il en est de même des qualificatifs et des verbes : une douleur est aiguë ou amère ; un discours éloquent nous touche ou nous entraîne. Grâce à cette communauté de caractères, nous saisissons dans les perceptions sensibles les états moraux correspondants, et c'est ce phénomène que Sully Prudhomme appelle l'expression. Empruntons-lui quelques exemples.

Quand l'âme est en joie, les idées s'y succèdent, rapides et légères, comme les notes d'un allegro : c'est pourquoi un air vif et sautillant exprime l'allégresse ; il est gai, il rit, il danse. Dans les grandes douleurs nous sommes abattus, affaissés sur nous-mêmes : notre front s'incline, nos bras tombent, nous éprouvons le besoin de nous asseoir et même de nous prosterner. De là vient que le saule pleureur, avec ses branches retombantes, symbolise si bien l'accablement de la tristesse : c'est, avec le cyprès toujours

(1) *L'Expression dans les Beaux-Arts*, p. 68.

(2) Sully Prudhomme s'est donné la peine de dresser la liste de ces concordances et d'en faire un vaste tableau synoptique. Cf. *L'Expression dans les Beaux-Arts*, Livre II, Ch VII.

sombre, l'arbre des cimetières. Les gestes brusques et désordonnés d'un homme en colère nous révèlent l'agitation de son âme : ils la révèlent si bien qu'avant toute réflexion nous ne faisons pas de différence entre l'état moral et sa manifestation, et nous disons de cette gesticulation qu'elle est furieuse. On voit par ces exemples que la perception sensible et l'état moral ou, si l'on veut, la forme et le sentiment sont étroitement unis. Plus tard l'analyse pourra les dissocier, dégager leur élément commun, expliquer pourquoi ils se sont présentés en même temps à la conscience. Mais à l'origine ils se fondent l'un dans l'autre, et nous les apercevons en quelque sorte du même regard.

Le poète a bien exprimé cette union intime du physique et du moral dans les stances si connues de la Vie intérieure.

Partout scintillent les couleurs,
Mais d'où vient cette force en elles ?
Il existe un bleu dont je meurs,
Parce qu'il est dans les prunelles...

Partout l'air vibre et rend des sons,
Mais d'où vient le délice intime
Que nous apportent ses frissons,
Quand c'est une voix qui l'anime? (1).

D'après Sully Prudhomme, expressif et significatif ne sont pas termes synonymes. La plupart des signes nous font connaître l'existence d'un objet, mais non sa nature. Rien de commun entre le mot *nuage* et la chose qu'il signifie. Leur association est le résultat d'un accord tacite entre les membres d'un groupement social. Autant il y a de langues, autant il y a de termes différents pour représenter le même objet. Mais le langage expressif, celui de la musique par

(1) *Stances et Poèmes*, L'Ame.

exemple, est compris de tous parce que le rapport est aisément perceptible entre la qualité des sons, de la mélodie, du rythme et certains états de la sensibilité.

L'association des idées joue un rôle dans l'expression qu'elle précise et complète. Telle symphonie exprime la joie ; mais quelle joie ? Celle de l'espérance ou celle de la possession ? Et quel objet spécial l'a déterminée ? A ces questions chaque auditeur répond selon son caractère et ses dispositions actuelles. Si l'on pouvait comparer toutes les rêveries qu'inspire une même composition musicale, en trouverait-on deux semblables ? Au contraire le caractère général de cette composition est le même pour tous : nul ne peut confondre un air de danse avec la Marche funèbre de Chopin. D'autre part, il n'y a aucune ressemblance entre un air de musique et certaines images qu'il suggère, un verger en fleurs par exemple ou un théâtre où je l'ai entendu jadis ; au lieu que les qualités du rythme, vivacité ou langueur, lui sont communs avec le sentiment qu'il exprime. Bien qu'il y ait des rapports entre l'expression et l'association des idées, il importe donc de ne point les confondre.

Sully Prudhomme distingue également entre l'intérieur des objets et leur extérieur. L'extérieur, c'est leur apparence, l'ensemble des qualités sensibles qu'ils ont ou qu'ils semblent avoir. L'intérieur, c'est tout le reste qui ne tombe pas sous les sens, comme la force, l'âme, la vie. L'expression est objective quand elle manifeste « un intérieur existant » ; subjective dans le cas contraire, c'est-à-dire quand l'intérieur est fictif ou supposé. Une mère qui pleure au chevet de son enfant mort éprouve réellement les sentiments qu'elle exprime, tandis que la mélancolie d'un saule pleureur n'existe que dans notre imagination.

Mais que l'expression soit objective ou subjective, c'est par la sympathie que nous entrons dans l'état moral exprimé. Quand je vois un homme en proie à un grand chagrin, ses propos, ses cris, ses gestes font impression sur mes nerfs et, pour un temps, mon âme prend la forme de la sienne. La sympathie consiste donc à éprouver les sentiments dont nous voyons la manifestation extérieure ou, pour parler le langage de Sully Prudhomme, c'est la révélation d'un intérieur par une forme. Il est évident que nous ne pouvons éprouver ainsi que nos sentiments habituels, ou dont le germe existe en nous. Les limites de notre sympathie sont celles de notre nature. Plus un être nous ressemble, moins il nous est difficile de sentir comme lui. Nous avons peine à concevoir quelles peuvent être les émotions d'un scarabée ou d'un mollusque : ils nous sont aussi étrangers que les habitants d'une autre planète. Au contraire, nous communiquons facilement avec nos semblables, surtout avec ceux dont l'humeur revient à la nôtre, et nous entrons comme de plain-pied dans leur intimité.

Mais nous pouvons sympathiser aussi avec des êtres fictifs, produits de notre art ou de notre imagination. L'artiste et le poète sont anthropomorphes. A la différence du savant qui s'efforce de voir les choses telles qu'elles sont, ils les transfigurent, ils les personnifient, en un mot ils les humanisent. Mais le monde sur lequel ils projettent leur sensibilité, la leur renvoie comme un reflet. La Fontaine a finement analysé ce phénomène dans la fable où il nous montre un statuaire effrayé par le Jupiter qu'il vient de façonner, et Pygmalion devenu amant de la déesse dont il fut père. Nous traitons parfois comme des êtres réels les créations de notre fantaisie. Nous pouvons compatir aux plaintes du vent, admirer l'énergie et la fierté d'un chêne, encore que nous sa-

chions bien que ces sentiments sont nôtres et que nous ne faisons que les prêter aux choses.

Le rôle de l'expression ainsi entendue est considérable. C'est grâce à elle que l'artiste anime la nature. La figure et la couleur des objets, les bruits naturels sont pour lui autant de formes révélatrices d'une âme. Les parfums eux-mêmes lui semblent imprégnés de sentiment. Ecoutons Faustus et Stella, ces subtils analystes, nous expliquer le muet langage des fleurs :

Souvent, dans le terrestre exil
Où le deuil et l'espoir nous possédaient encore,
Des fleurs dont avril se décore
J'ai respiré l'encens moins pur et moins subtil ;

Et déjà j'y trouvais un baume
A ma peine, à ma joie un signal de réveil ;
Déjà je trouvais son pareil
A chaque sentiment dans quelque intime arome :

La violette sous mes pas
Exhalait une exquise et discrète tendresse,
La rose une jeune allégresse ;
Une chère espérance émanait du lilas (1).

Faustus découvre même une analogie entre tel parfum et tel caractère : l'œillet par exemple exprime la personne de son amante terrestre, et une fleur innommée de l'Eden son amante transfigurée.

Pour ta grâce, qui s'y devine,
Je me souviens que je cueillais
De préférence les œillets,
Dont l'âme est si fraîche et si fine.

Quand ton cher cœur s'est envolé,
Cette fleur a semblé comprendre
Et me parfumer pour te rendre
A mon amour inconsolé ;

(1) *Le Bonheur*, p. 162.

Car son essence est ton essence,
Et, dès que je la respirais,
Je sentais dormir mes regrets
Et m'environner ta présence (1).

L'artiste représente la nature telle qu'il la conçoit : ces correspondances qu'il remarque entre l'âme et les choses, il tâche de les mettre en relief dans son œuvre. C'est ainsi qu'un portrait, une statue nous révèlent un caractère. Le paysage lui-même est moins la représentation d'un site que l'expression d'un état d'âme. Par ses proportions et ses formes un bel édifice nous donne des idées de grâce, de noblesse ou de puissance : il exprime le sourire de l'âme satisfaite d'elle-même ou son essor passionné vers l'idéal. Enfin, quand l'artiste n'aurait eu d'autre ambition que de nous procurer des sensations agréables, qui nous empêche d'interpréter à notre manière ses combinaisons de couleurs ou de notes, et de rendre expressive une beauté qui, pour lui, était purement sensible ? Pourvu qu'elle soit caressante à l'oreille, la mélodie la plus inexpressive peut nous faire rêver délicieusement. Intentionnelle ou non, l'expression est donc un caractère commun à toutes les œuvres d'art.

*
* *

Mais comment l'artiste peut-il exprimer l'idéal et, par suite, susciter l'aspiration ? Un exemple nous le fera comprendre.

Rappelons-nous les admirables vers inspirés à Sully

(1) *Le Bonheur*, p. 163. Cf. *Les Vaines Tendresses*. Parfums anciens. Faustus est ici bien subtil ; mais que dire de ces musiciens pour qui chaque note de la gamme a son expression et, pour ainsi dire, son âme ? D'après F. Gevaert, *Cours méthodique d'orchestration*, *Ut* est ferme, décidé ; *Sol* gai, léger ; *La* lumineux, joyeux ; *Si* étincelant, violent : *Fa* dièze dur ; *Fa* tranquille, intime ; *La* bémol suave, mystérieux ; *Re* bémol grave, austère. Cité par Paul Souriau. *La Suggestion dans l'Art*, p. 268.

Prudhomme par le chant du rossignol. C'est le soir : comme une cendre fine secouée dans un tamis, le crépuscule descend du ciel et estompe tous les contours. Tout-à-coup une note part d'un taillis comme un trait d'or, puis des trilles légers, puis une mélodie suave et ardente.

Et le chant déchira, plus large et plus sonore,
De l'azur assombri les voiles plus épais,
De monde en monde allant plus haut, plus haut encore,
Troubler de l'infini l'inaccessible paix.

L'étoile au cœur de feu qui tressaille et palpite
Paraissait écouter avec étonnement
La lyre si puissante et pourtant si petite
Qui vibrait au gosier de son terrestre amant.

Ce chant exprime une mélancolie profonde ; mais quelle en est au juste la nature et la cause ? Est-ce le désir d'un bien idéal ? Est-ce le regret d'un bien à jamais perdu ?

Ah ! que ces notes sanglotantes,
Ces beaux cris épars, où souffrait
L'oiseau blessé d'un mal secret,
Caressaient nos âmes, flottantes
Du vœu stérile au vain regret !

Faustus et Stella ressentent par sympathie toutes les émotions que ce chant exprime ; et, par une association d'idées fort naturelle, ils se prennent à songer à l'humaine misère consolée par l'espérance. L'homme se sent asservi, mais il ne se lasse pas d'attendre un libérateur ; il est malheureux, mais cette félicité qu'il poursuit vainement ici-bas, qui sait s'il n'en jouira point dans un monde meilleur ?

Car un mal aussi le tourmente
Quand, sous les riches nuits d'été,
Par l'appel de l'immensité
A fuir sa planète inclémente
Il sent qu'il est sollicité,

Mais que, trop fragile et trop brève,
L'aile d'Icare audacieux
Jusqu'au seuil effeuré des cieux
A cette fange ne l'enlève
Que pour l'y précipiter mieux !

Le rossignol se tait : les deux amants reprennent le chemin de leur demeure en se parlant tout bas de cette béatitude suprême que les beautés terrestres nous font entrevoir. Pour soulager en l'exprimant le trop-plein d'émotion qui l'accable, Stella laisse courir ses doigts sur son clavecin. Elle fait vibrer l'instrument à l'unisson de son âme ; elle dit ses tristesses, ses espoirs, ses extases, puis brusquement s'arrête ; et, interprétant dans un cri spontané cette musique fiévreuse : « Après la mort ! dit-elle, après la mort ! » (1)

Nous voyons par cet exemple comment naît l'aspiration dans l'âme du poète. La voix du rossignol le charme par ses qualités musicales, par son éclat ou son velouté, et aussi par les sentiments qu'elle exprime. Mais cette expression étant assez vague, il la précise et la complète. Ce mal secret dont l'oiseau souffre lui est commun avec toutes les créatures conscientes : c'est l'ennui de n'être que soi, le désir de se dépasser, de voir tout son être s'épanouir dans la joie et la lumière.

Telles sont, d'après Sully Prudhomme, les idées et les émotions que la beauté éveille en nous. La joie qu'elle nous donne, agrandie par l'imagination, nous semble l'avant-goût d'une félicité sans limites ; quant à l'inquiétude qui s'y mêle parfois, elle s'explique par la privation actuelle de cette même félicité. Ainsi tout ce qui est agréable est expressif, et tout ce qui est expressif, pour peu qu'il laisse de liberté à la rê-

(1) *Le Bonheur*, p. 203 et seq.

verie, nous fait aspirer à l'idéal. Reste à déterminer la nature de cet idéal et de l'aspiration qu'il provoque.

II

Dans le passage que nous avons analysé tout à l'heure, Sully Prudhomme entend par idéal la béatitude. Mais en quoi consiste cette béatitude, il ne l'explique pas clairement. En composant le poème du Bonheur, son dessein a été de nous dépeindre la vie heureuse. Nous y voyons que Faustus et Stella se promènent à travers d'admirables sites, qu'ils respirent des parfums exquis et font d'excellente musique. Nous y voyons aussi que leur vie est fort douce, qu'ils ne sont pas obligés de tuer pour vivre et que le travail n'est pour eux qu'un exercice agréable de leurs facultés. Mais comme ils n'ont pas dépouillé la nature humaine, ils ne sont pas exempts d'inquiétude ni de pitié : ces pauvres bienheureux se tourmentent, pleurent et s'évanouissent. Comment oublier les souffrances des hommes, leurs frères ; et, s'ils s'en souviennent, comment n'y point compatir ? Sans mérite, pas de dignité ; et comment mériter sans effort ? Puisque la peine est la condition de la joie, Faustus et Stella ne peuvent goûter la félicité parfaite sur la terre édénique où ils se sont rejoints. Aussi émigrent-ils dans un autre monde plus beau encore, mais si différent du nôtre que cette fois Sully Prudhomme renonce prudemment à le décrire, ou ne le fait qu'en termes sommaires et comme balbutiants.

S'agit-il maintenant, non plus du bonheur en général, mais des éléments dont il se compose, c'est-à-dire des objets capables de satisfaire chacune de nos tendances, nous remarquons que Sully Prudhomme n'est guère plus explicite. Faustus est curieux de connaître la loi suprême, la formule algébrique d'où se déduisent tous les mouvements de l'univers, et

Pascal la lui révèle ; mais c'est un secret entre eux et, comme on peut croire, ce secret est bien gardé. Le poète nous parle souvent d'une forme supérieure de vie morale ; mais ce surcroît de dignité, ou bien il s'abstient de le définir, ou bien il se le figure simplement comme le triomphe du désintéressement sur l'égoïsme.

Même impuissance à dépeindre le beau idéal. Quand un sculpteur façonne la glaise, il hésite, il tâtonne, il se corrige : il semble qu'il ait les yeux fixés sur un modèle intérieur qu'il s'efforce de reproduire. Mais ce type de perfection, il serait bien empêché de le décrire. C'est pour ainsi dire l'inconnue d'un problème dont il a posé les données : il ne la voit pas encore puisqu'il la cherche. Il se demande quelle forme produirait, dans chaque cas particulier, le maximum d'effet esthétique. Il conçoit bien une « qualité abstraite », une sorte d'*x* qui répond à son goût, à son tempérament, à sa nature physique et morale ; quant à imaginer cette qualité, il n'y parvient pas avant de l'avoir rendue concrète en la réalisant dans son œuvre (1).

A plus forte raison ne peut-il se représenter une beauté surnaturelle ou supraterrestre. Ce que le poète nous dit de plus clair sur la musique de l'Eden, c'est qu'elle est fort différente de la musique de l'Opéra et que le charme en est inexprimable.

... Dans l'air d'ici-bas que seul nous connaissons,
Jamais pareils transports n'émurent pareils sons.
Ah ! ton art est cruel, misérable poète !
Nul objet n'a vraiment la forme qu'il lui prête ;
Ta muse s'évertue en vain à les saisir :
Les mots n'existent pas que poursuit son désir ;
Si beau que soit un vers par le souffle et le nombre,
La beauté qu'il décrit n'y laisse que son ombre (2).

(1) *L'Expression dans les Beaux-Arts*, Livre I, Ch. II.
(2) *Le Bonheur*, p. 212.

Le poète ne réussit pas mieux à nous faire voir Stella transfigurée qu'à nous faire entendre sa voix divine. Il nous parle tour à tour de ses cils, de ses prunelles, de ses narines, de ses lèvres. De cette description un peu trop analytique le lecteur conclut que Stella est fort belle ; mais à aucun moment il n'a l'impression de se trouver en présence d'un personnage surhumain. Rien de nouveau ni d'extraordinaire dans le portrait qu'on lui présente.

En résumé, l'idéal est une plus grande beauté, une plus grande dignité humaine, un plus grand bonheur : nous n'en savons rien de plus. Parvenu aux extrêmes confins de la vie terrestre, le poète se penche en quelque sorte sur le vide. Il pressent quelque chose par delà : mais quoi ? il ne saurait le dire. Si on le met en demeure de définir son idéal, il le déclare inexprimable, ou bien il se contente de décrire les choses que nous avons sous les yeux en nous invitant à concevoir une vie plus belle, plus noble, plus heureuse. Sully Prudhomme lui-même avoue de bonne foi cette impuissance :

« L'objet de la poésie, nous dit-il, est identique à celui de l'aspiration. Il est donc essentiellement vague, puisque c'est un type de vie supérieure dont nous ne pouvons nous former qu'une idée négative, par contraste seulement avec la vie terrestre. » (1)

« Une perception sensible, délicieuse, exprime une joie sans nom ; l'indétermination de cette joie permet de l'imaginer aussi grande qu'on veut ; or, l'aspiration à ce bonheur inqualifiable, qui échappe à toute prise comme à toute définition, c'est précisément l'extase. » (2)

L'idéal étant indéterminé, l'aspiration qu'il suscite

(1) *Testament Poétique* p. 176.
(2) *L'Expression dans les Beaux-Arts*, p. 250.

aura nécessairement le même caractère. L'objet auquel le poète aspire existe quelque part ; mais où le situer ? Sur ce point comme sur tant d'autres le poète hésite. Tantôt il semble espérer qu'un jour la justice et le bonheur régneront sur la terre. Les hommes de demain seront meilleurs que nous ; ceux d'après demain plus parfaits encore. A force de travail, ils rendront notre globe plus habitable. Ils s'amenderont eux-mêmes et, toujours plus savants, toujours plus désintéressés, ils feront de ce monde une cité paisible et fraternelle.

> Toujours les causes magnanimes
> Ont leur triomphe, lent ou prompt :
> Fumés par le sang des victimes,
> Les oliviers triompheront ! (1)

Mais si la justice ne triomphe que dans quelques milliers d'années, quelle sera notre récompense à nous qui, par notre labeur et nos sacrifices, en aurons préparé l'avènement ? Aurons-nous peiné en vain comme ces premiers auteurs de la glèbe qui « n'ont pas vu courir sur la face du monde le sourire paisible et rassurant des blés ? » Cette pensée est bien attristante : aussi, pour nous consoler, le poète nous laisse-t-il entrevoir la possibilité d'une survie. Il n'était pas éloigné d'admettre une sorte de transmigration des âmes ; et parfois quand il donnait l'essor à sa fantaisie, il se représentait la vie d'outre-tombe comme un voyage ascensionnel à travers les astres.

« Il est invraisemblable que, parmi la multitude des astres éteints, notre minuscule planète soit l'unique siège d'élection de la vie... Pour l'élite humaine aspirer à quelque autre condition mieux assortie à ses vœux, à ses élans, que l'établissement terrestre incapable d'y suffire, ce n'est pas plus in-

(1) *La Justice*, p. 273.

sensé que d'inférer de l'existence d'une fonction l'existence d'un organe et d'un milieu appropriés. Sans doute de ce qu'il y a d'autres mondes habitables et très probablement habités, il ne s'ensuit pas que ces mondes recrutent leur population dans nos tombes. Il faut commencer par nous assurer que la mort ne nous anéantit pas. La preuve n'en est pas faite encore au point de rassurer tous les penseurs ; mais, avec ou sans certitude, lever les yeux est le propre de l'homme. » (1)

D'autres fois, quand cette hypothèse de la palingénésie lui semble par trop invraisemblable, Sully Prudhomme évite de situer l'idéal et le laisse dans une complète indétermination.

« Pour vous, dit-il à un poète catholique, ce monde idéal existe, réalisé de toute éternité au-dessus du nôtre dans le Paradis que Jésus appelle le royaume de son Père ; pour moi, qui me suis habitué à ne plus voir ni dessus ni dessous dans le cosmos, ce monde s'élabore indéfiniment je ne sais où ; peut-être n'est-il pour les hommes que la terre même, la terre future en travail depuis d'innombrables siècles et peu à peu annoncée par des formes exquises, trop clairsemées, sortes d'apparitions révélatrices de l'avenir. Je n'en sais rien ; mais qu'importe ! » (2)

Selon toute apparence, les classiques eussent peu

(1) *Testament Poétique,* p. 167. Cf. cette stance de la Justice :

La terre n'est qu'un lieu d'attente
Où se fait la commune entente
D'une espèce entière émigrant.

Dans quelles conditions cette émigration aura-t-elle lieu, individuellement ou en masse ? Dans quel astre serons-nous transportés et comment se fera le voyage ? Sully Prudhomme ne répond point à ces questions, et pour cause. En vérité tout cela est bien vague.

(2) *Testament Poétique,* p. 186.

goûté cette théorie de l'aspiration et n'y auraient vu qu'une rêverie sans consistance. Il leur arrive de désirer mieux que ce qu'ils possèdent ; mais en général leurs vœux se portent sur des objets précis. Ce que La Fontaine se représente dans son hymne à la solitude, ce sont de frais ombrages, une paisible retraite où il pourra étudier à loisir et dormir son soûl. L'idéal de Polyeucte est moins terre-à-terre :

> Saintes douceurs du ciel, adorables idées,
> Vous remplissez un cœur qui vous peut recevoir.
> De vos sacrés attraits les âmes possédées
> Ne conçoivent plus rien qui les puisse émouvoir.
> Vous promettez beaucoup et donnez davantage.

Ce paradis chrétien est bien mystérieux ; l'œil de l'homme n'a jamais vu, son esprit ne peut concevoir ce que Dieu réserve à ses élus. Néanmoins les théologiens catholiques nous donnent sur la vie d'outre-tombe quelques enseignements précis qui empêchent l'imagination de s'égarer. Auprès du ciel de Sully Prudhomme, celui de Polyeucte est merveilleux de précision.

Outre l'indétermination de son objet, ce qui caractérise l'aspiration, c'est qu'elle est mêlée de joie et de tristesse. L'idéal est entrevu, mais il est entrevu seulement. Le poète sent combien il est aimable et désirable, mais il ne peut l'atteindre. C'est une étoile qui brille à l'infini et lui envoie un simple rayon pour signaler sa présence ; mais les merveilles condensées dans ce point d'or, il ne fait que les pressentir. O douleur d'être devant un magnifique spectacle dont la contemplation lui est refusée !

« Cette joie délicieuse a tous les caractères de l'aspiration, car elle est grave, et, chose remarquable, elle l'est d'autant plus qu'elle me ravit davantage, au point de devenir mélancolique et même poignante,

comme est le charme de certaine composition musicale lorsqu'elle me suggère des rêves paradisiaques. Je m'explique parfaitement ce caractère étrange, contradictoire en apparence, si j'identifie mon ravissement à l'aspiration, car alors je ne saurais jouir sans mélange d'un objet entrevu, mais inaccessible. » (1)

Néanmoins ce qui domine dans l'aspiration, c'est la joie. La tristesse qu'elle implique n'a rien d'excessif. La raison en est que les objets éloignés nous attirent moins que les proches et que, par suite, leur privation est moins pénible. Avoir des ailes, voler comme les oiseaux, c'est le rêve de beaucoup d'enfants ; mais l'impossibilité de le réaliser ne les afflige pas outre mesure. Ils s'attristent davantage pour un jouet perdu ou un fruit qu'on leur refuse. Ainsi le poète soupire en voyant que son idéal est, pour le moment, inaccessible ; mais précisément parce qu'il le sait inaccessible, il se résigne à attendre, et cela sans trop de peine.

Le caractère douloureux de l'aspiration tient à ce que, dans notre condition terrestre, l'idéal est seulement pressenti. Mais quand il sera pleinement connu et possédé, la joie inquiète qu'il nous donne ici-bas fera place à une félicité sans trouble. Nos souhaits étant pleinement exaucés, l'aspiration se changera en ravissement ou en extase. Ecoutons à ce sujet les confidences de Faustus ressuscité.

Maintenant que je touche à la suprême vie,
Aux biens que de si loin la race humaine envie,
Maintenant qu'immortels mon sang, ma chair, mes os,
Goûtent après la tâche un souverain repos,
Que ce monde à mon cœur par tous mes sens envoie
Avec de purs plaisirs une innocente joie,
Qu'enfin je suis heureux sans trouble, entièrement,
Il ne se mêle en moi plus de vague tourment,

(1) Que sais-je ? p. 192.

D'aspiration vaine à la douceur d'entendre
L'onde fraîche des sons par tes lèvres s'épandre
Des profondeurs de l'âme aux profondeurs du ciel. (1)

*
* *

Nous venons d'indiquer, d'après Sully Prudhomme, les principaux caractères de l'aspiration : passons maintenant en revue les objets qui la font naître.

Ces objets se répartissent en deux catégories, selon qu'ils appartiennent à la nature ou à l'art.

Ce sont d'abord les aspects infiniment variés du monde extérieur, toutes les choses visibles dont la beauté nous attire. Elles sont imparfaites, bornées, éphémères; mais supprimons par la pensée ces limites, et nous concevrons un idéal qui nous fera soupirer avec le poète :

Ici-bas tous les lilas meurent,
Tous les chants des oiseaux sont courts.
Je rêve aux étés qui demeurent
Toujours... (2)

Le point de départ de l'aspiration peut être aussi un sentiment de l'âme. Nous avons le désir d'une félicité sans mélange, sans limite et sans fin. Comment expliquer une telle ambition chez des êtres chétifs et périssables ? Où avons-nous pris l'idée de ce paradis dont rien sur terre ne nous offre de modèle ? Ne serait-ce point une réminiscence ? Oui, nous sommes de grands seigneurs dépossédés qui se souviennent avec tristesse de leur première condition, des exilés qui pleurent après leur patrie.

A mes vagues regrets d'un ciel que j'imagine,
A mes dégoûts divins, il faut une origine :
Vainement je la cherche en mon cœur de limon ;

(1) *Le Bonheur*, p. 206.
(2) *Stances et Poèmes*. Ici-bas.

Et, moi-même étonné des douleurs que j'exprime,
J'écoute en moi pleurer un étranger sublime
Qui m'a toujours caché sa patrie et son nom. (1)

Certains actes humains ont aussi le pouvoir de susciter l'aspiration. L'héroïsme du soldat qui meurt pour son pays ou du médecin qui soigne, au péril de sa vie, des maladies contagieuses, nous fait mesurer l'avance que notre espèce a prise sur la matière et l'animalité. Mais si loin qu'elle soit parvenue, elle n'est pas au terme de sa course. Elle peut s'élever d'un degré encore dans la hiérarchie des êtres, et c'est le pressentiment ou l'espoir de ce grade supérieur qui, d'après Sully Prudhomme, est l'essence même de la beauté morale.

Quant aux œuvres d'art, il les considère du même point de vue spécial : il les aime surtout parce qu'elles sont inspiratrices de rêves.

L'architecture, dit-il en substance, (2) met le génie humain aux prises avec la matière. La pesanteur nous attache au sol et contrarie notre activité : nous ne pouvons faire quoi que ce soit, pas même écrire, sans avoir à déplacer quelque obstacle. Aussi le rêve de l'homme a-t-il toujours été de s'affranchir, autant que possible, de cette servitude : témoin Icare et son vol téméraire. L'architecte doit, lui aussi, lutter contre la pesanteur. A l'aide de machines ingénieuses, il soulève des masses énormes qu'il dispose selon les lois de la symétrie et de l'équilibre. Les vastes proportions de l'édifice, sa stabilité, sa belle ordonnance attestent sa réussite, et cette réussite nous plaît ; car, étant celle d'un homme, elle est un peu la nôtre. Si l'architecte est vraiment artiste, il donne à son œuvre un air de grâce qui augmente

(1) *Les Vaines Tendresses*. L'Etranger.
(2) *L'Expression dans les Beaux-Arts*, Livre III. L'Architecture.

notre plaisir. Dans le Parthénon le génie humain triomphe de la matière, et il en triomphe sans effort apparent. Les colonnes supportent leur fardeau avec une aisance qu'expriment l'élégance et la pureté de leurs lignes.

Dans le temple païen l'essor des colonnes est arrêté par l'entablement, et les lignes du fronton, formant un angle obtus, n'élèvent point le regard vers le ciel. C'est que les anciens ne connaissaient point l'aspiration. Ni leurs regards ni leurs vœux ne s'étendaient au delà de la terre. Mais le christianisme a mis au cœur de l'homme une immense espérance. Il lui a proposé comme terme de son activité la possession de l'infini. Grâce à lui, une transformation profonde s'est opérée dans l'architecture religieuse. La frise grecque retient le regard près de l'horizon ; le plein cintre romain, après l'avoir élevé, le ramène vers la terre ; mais l'ogive dont les lignes se croisent et se prolongent dans l'espace, l'invite à monter, à monter toujours. Par la forme et la hauteur de ses voûtes, par l'essor hardi de ses flèches, la cathédrale du moyen-âge exprime donc merveilleusement les aspirations de l'âme chrétienne. Elle fait rêver d'un bonheur idéal, ce qui pour le poète est la fonction essentielle des beaux-arts.

Le visage d'un temple est immatériel.
L'Architecture a mis au cœur glacé des pierres
Et sous le voile épais de leurs pâles paupières
Un grand rêve, et leur peuple est monté vers le ciel (1).

Ce monde est comme un vaste atelier de sculpture où, autour des statues achevées, gisent d'innombrables ébauches. Il semble que la nature soit obsédée par un idéal qu'elle cherche à saisir et à fixer. Façonnant sans relâche l'argile terrestre, elle multiplie les essais. Le nombre prodigieux des espèces

(1) *Le Prisme*. Sonnet à Paul Cédille.

fossiles et des vivantes atteste son labeur passé, et qui sait si actuellement elle n'est pas en travail de quelque forme nouvelle?

Parfois le sculpteur se borne à reproduire les types créés par la nature. Après en avoir dégagé les traits caractéristiques, il les imprime dans la glaise ou le marbre. Mais entre les formes qui lui servent de modèles, il existe une hiérarchie : celles-ci l'emportent en beauté sur celles-là. Comment l'artiste le sait-il? C'est qu'il les compare à un idéal qu'il porte en lui et qui sert de règle à ses jugements.

Encore que cet idéal soit indéfinissable, nous pouvons dire qu'il suppose une plénitude de vie, le développement harmonieux de toutes nos puissances, l'accord de la beauté corporelle et de la beauté morale. Outre la santé, la souplesse et la force, l'homme parfait possède la dignité, c'est-à-dire la domination sur ses instincts égoïstes. A en juger par quelques-uns de leurs chefs-d'œuvre, les Grecs ont eu quelque soupçon de cet idéal (1). Toutefois ils s'attachent de préférence à la beauté plastique : ils représentent le corps en repos plutôt qu'en mouvement et semblent craindre que l'expression de passions trop vives n'altère l'harmonie de ses contours. Par contre les « imagiers » du moyen-âge sacrifient la beauté corporelle à la beauté morale. Le visage de leurs vierges et de leurs martyrs respire la pudeur, la bonté, le courage ; mais leur corps est émacié et mal fait. La perfection serait de concilier la grâce antique avec la sainteté chrétienne, dans des représentations qui fassent songer à « un beau vase athénien plein de fleurs du Calvaire ».

De cet idéal la sculpture n'a réalisé que la partie extérieure et visible. Le grand artiste, devançant la nature, nous met sous les yeux de belles formes

(1) *Croquis Italiens*. Devant un groupe antique.

qu'elle ne produira que dans bien des siècles. Gloire à lui qui complète ainsi l'œuvre de l'Eternel et s'achève de ses propres mains !

O Sculpteur ! plus puissant que la Nature même,
Tu coules en airain son modèle suprême
Dans le moule idéal qu'elle n'a pas rempli ;

Ton regard dans la forme humble encore devine
Le pur contour élu par son type accompli :
On te la livre humaine, et tu la rends divine ! (1)

Mais aucun chef-d'œuvre, pas même l'Apollon du Belvédère ou la Vénus de Milo, ne satisfait entièrement le poète. De l'homme parfait, tel qu'il le conçoit, la sculpture ne reproduit que l'apparence : elle n'en exprime point l'essence latente, c'est-à-dire l'âme.

« Une statue nous ferait goûter sans doute la plus grande jouissance esthétique que puisse procurer la sculpture, si par le langage de la forme elle nous suggérait la plus complète et la plus haute idée de l'essence humaine. Mais il n'y a qu'un sujet qui se prête à une aussi riche expression, c'est un Adam sortant accompli des mains du Créateur, ou plutôt le dernier de ses descendants qui résumerait dans la figure de son corps tous les traits exprimant l'intelligence maîtresse de l'inconnu, la volonté victorieuse des résistances que lui opposait la nature hors de l'homme et dans l'homme même, la force musculaire affranchie des lassitudes qui l'épuisaient, le cœur enfin rendu par l'amour et par la conscience satisfaite heureux du suprême bonheur mérité. Certes la beauté plastique, expressive de cet idéal, atteindrait son faîte. Dans ces conditions, le beau deviendrait le sublime. L'espoir de le réaliser à ce degré est malheureusement chimérique. » (2)

(1) *Le Prisme.* Devant l'Apollon du Belvédère
(2) *L'Expression dans les Beaux-Arts*, p. 303.

Mais si la sculpture ne peut réaliser cet idéal, elle peut du moins le faire pressentir et désirer. Par les moyens qui lui sont propres elle suscite l'aspiration, et c'est là sa fonction la plus haute.

Il en est de même de la peinture. Devant un beau paysage nous éprouvons une émotion délicieuse. Encore que nous le voyions pour la première fois, il nous semble le reconnaître. Oui, c'est bien là le site que nous avions rêvé pour y fixer notre demeure ; c'est bien là que nous voudrions nous établir avec tous ceux que nous aimons : il y ferait si bon vivre ! Mais nous ne tardons pas à sentir combien tous les rêves de ce genre sont inconsistants, et de là un retour mélancolique sur nous-mêmes et notre destinée. Ce tableau nous plaît et nous attriste à la fois, comme un coin de ciel aperçu par la fenêtre d'une prison. (1)

Quand la musique n'est pas accompagnée de paroles, les sentiments qu'elle exprime sont assez indéterminés et prêtent à la rêverie. Son charme si prenant éveille en nous l'idée d'une joie ineffable. Elle est là toute proche : il nous semble que nous allons l'atteindre. Mais elle se dérobe à nos prises et cette attente toujours déçue et toujours renouvelée nous pénètre à la longue d'une volupté mélancolique.

« ... Les combinaisons de notes peuvent atteindre pour l'oreille un tel degré de charme et, par suite, une telle puissance d'expression que la sensibilité morale suffise à peine au retentissement infini qu'elle en reçoit. Alors commence l'extase, le pressentiment d'une sorte de vie surnaturelle qui passe la portée des facultés humaines ; le cœur s'ouvre à la possession de quelque objet indéfinissable, et en même temps se sent enchaîné à la condition terrestre qui

1) *L'Expression dans les Beaux-Arts*, p. 338.

le lui rend inaccessible. C'est un ravissement dont le délice est grave et confine même à la tristesse, car l'âme y sent à la fois l'infinité de son ambition et les bornes de sa puissance ; elle y reconnaît que ses aptitudes sont inférieures à ses aspirations ; elle jouit de son rêve et souffre de ne jouir que d'un rêve. » (1)

Dans un sonnet qu'il adressa au roi de Suède, Oscar II, à l'occasion du prix Nobel, Sully Prudhomme définit ainsi la poésie :

La Poésie est sainte : elle est dépositaire
Des vœux où l'homme rêve à sa plus haute fin ;
Elle fraye en son vol un sublime chemin
Au grand soupir poussé vers le ciel par la terre (2).

Le ciel dont il est ici question n'est pas le paradis chrétien, c'est-à-dire la vision béatifique, l'union de l'âme avec un Dieu personnel : c'est un état supérieur de l'humanité, une vie plus belle et plus heu-

(1) *L'Expression dans les Beaux-Arts*, p. 272. Cf. *Le Prisme*. Sonnet à la Vicomtesse de Grandval ; *Epaves*. La Musique. Ailleurs Sully Prudhomme compare la musique à une coupe à la fois offerte et refusée au désir, à une fleur voilée exhalant l'encens d'un paradis invisible. Cette idée ne lui est point personnelle comme il résulte des textes suivants dont le rapprochement est assez significatif.

« Ce qu'il y a d'intime et d'inexprimable dans toute musique, ce qui nous procure la vision rapide et passagère d'un paradis à la fois familier et inaccessible, que nous comprenons et que nous ne saurions pourtant expliquer, c'est qu'elle donne une voix aux profondes et sourdes agitations de notre être, en dehors de toute réalité, et par conséquent sans souffrance. » Schopenhauer. *Pensées et fragments*. Traduction Bourdeau, p. 163.

« Le torrent des sons dans sa fraîcheur première fait naître dans l'âme de l'auditeur des émotions qu'il ne pouvait concevoir et que l'artiste seul a entendues chanter en lui ; il l'élève enfin jusqu'à ce lieu de repos et de beauté éternelle dont Dieu n'a permis qu'à un petit nombre de ses élus d'être les hérauts. » Helmholtz. Cité par Lubbock, *Le Bonheur de vivre*, t. II, p. 117.

(2) *Epaves*.

reuse que la présente. Préciser cet idéal, le poète ne s'en met pas en peine ; mais il y songe, il y aspire, il traduit ses aspiratîons et ses rêves dans un langage musical, et telle est, selon lui, la fonction suprême de son art. (1)

Voyons maintenant quels sont les rapports entre l'agréable expressif et l'idéal, autrement dit de quelle manière le beau suscite l'aspiration.

Remarquons d'abord qu'il y a dans la beauté des degrés innombrables. Les œuvres de l'art et de la nature ont une valeur esthétique très inégale. Chacune d'elles peut se comparer à celles qui lui sont inférieures ; mais en passant du médiocre à l'excellent, notre esprit prend un élan qui ne s'arrête pas court et peut même l'entraîner très loin. Au delà des choses qu'il admire le plus, il en est d'autres, plus belles encore, et dont la contemplation lui donnerait une joie inénarrable. La beauté lui imprime un mouvement ascensionnel qui le porte jusqu'en ces régions supérieures où l'idéal habite. C'est ainsi que l'éclat des prunelles est, pour Sully Prudhomme, un reflet et comme la promesse d'un monde merveilleux.

... Nous ne savons pas si le peuple des sphères
Ne nous prépare point d'indicibles printemps ;
Si, dans l'immensité, de vives atmosphères
N'attendent point en nous leurs premiers habitants.
Vous nous le promettez, ô filles de la terre,
Vos yeux parlent assez d'un voyage infini ! (2)

D'autre part, soit dans les objets que nous appelons beaux, soit dans les idées ou sentiments qu'ils éveillent, il y a parfois, et même toujours quand on sait la voir, une grande part d'inconnu. Il y a en eux comme un vide, que l'imagination s'efforce de

(1) Cf. *Testament Poétique*, Qu'est-ce que la poésie ?
(2) *Stances et Poèmes*. L'Art.

combler : et de là un champ immense ouvert à la rêverie et à l'extase. Rappelons-nous à ce sujet un des exemples déjà cités. Le poète écoute le chant mélancolique et passionné du rossignol. Que désire ou que regrette le frêle oiseau ? Il l'ignore : mais, éprouvant un trouble semblable au sien, il voit en lui le symbole de l'homme exilé qui soupire toujours après le paradis perdu ou la terre promise, c'est-à-dire le bonheur idéal.

Enfin, d'après Sully Prudhomme, il suffit qu'un objet réel ait quelque chose de commun avec l'idéal pour provoquer l'aspiration. A ce compte, toute perception agréable peut devenir poétique, car entre elle et l'extase il y a un caractère commun, à savoir la joie. Cette joie qui participe de l'une et de l'autre, étant très indéterminée, l'imagination peut l'agrandir à l'infini et y voir une image de la félicité suprême. Cela est bien nuageux ; mais nous risquerions de fausser la pensée de Sully Prudhomme si nous étions sur ce point plus précis que lui-même.

« Tandis que l'extase est illimitée dans son objet, la sensibilité physique est bornée ; le plaisir, au delà d'une certaine vivacité, épuiserait les nerfs. Il semble donc qu'aucune perception sensible, quelque agréable qu'elle puisse être, ne soit capable d'exprimer l'extase. Mais, comme l'élément commun à l'agréable et à la joie est extrêmement abstrait, l'expression qui met en saillie cet élément commun est, par essence, très indéterminée, et cette indétermination même ouvre à l'imagination un champ indéfini. Une perception sensible, délicieuse, exprime une joie sans nom ; l'indétermination de cette joie permet de l'imaginer aussi grande qu'on veut ; or, l'aspiration à ce bonheur inqualifiable, qui échappe à toute prise comme à toute définition, c'est précisément l'extase. En résumé, l'extase s'exprime par la perception sensible la plus agréable, fournissant à l'imagination

de quoi rêver indéfiniment sur une joie indéterminée. » (1)

Si cela est vrai, il y a de la poésie partout : les objets les plus vulgaires peuvent nous charmer, nous ravir en extase, pourvu que leur apparence soit agréable. Sully Prudhomme, qui est logicien, n'a pas reculé devant cette conséquence :

« . . Le blanc d'un fromage, la pelure d'un oignon, la couverte d'un pot, le pelage d'un lièvre offrent au regard du coloriste les jouissances les plus délicates et ces jouissances engendrent un rêve qui n'a rien de commun avec la destination économique de ces humbles choses... » (2)

Mais on peut aller plus loin. Si les perceptions de la vue deviennent poétiques dès lors qu'elles sont agréables, pourquoi n'en serait-il pas ainsi des autres? Si la vue d'un fromage ou d'un lièvre mort suscite l'aspiration, je puis aussi bien songer à la félicité suprême en reposant dans un lit moëlleux ou en dégustant un vin excellent. Il y aurait donc de la poésie jusque dans les sensations du toucher et du goût? C'est une conséquence bien étrange.

III

Dans la pensée de Sully Prudhomme, il y a une connexion étroite entre sa théorie de l'aspiration et sa croyance à l'évolution progressive de l'univers. Quand nous lisons l'histoire du globe dans les feuillets de son écorce, nous voyons qu'il a passé du chaos à l'ordre, qu'il s'est acheminé peu à peu vers une stabilité relative. Des premiers êtres vivants jusqu'à

(1) *L'Expression dans les Beaux-Arts*, p. 250.
(2) *La Vraie Religion selon Pascal*, p. 373.

l'homme l'ascension est constante. Qu'est-ce à dire sinon que la nature semble obsédée par l'idée du mieux? Elle cède comme nous à l'attrait de l'idéal. Si jusqu'ici elle est toujours allée en progressant, nulle raison de croire que cette marche en avant se soit arrêtée court. Ce que sera le monde dans vingt ou trente siècles, nous ne pouvons le savoir ni l'imaginer ; mais soyons sûrs qu'il se sera rapproché de la perfection.

Dis-moi surtout, dis-moi qu'il ne s'est point lassé,
Qu'il aspire, du fond d'un éternel passé,
Au terme indéfini de sa beauté future.

O savant curieux, mais dur, qui soulevas
Les langes chauds encor de la vive Nature,
Prouve au moins l'Idéal, si tu ne le sens pas ! (1)

Mais quel est le promoteur de cette évolution universelle? D'après Sully Prudhomme, c'est l'être métaphysique ou l'Inconnaissable. De lui procède le monde accidentel, c'est-à-dire le monde tel qu'il existe en soi, abstraction faite de tout ce que notre imagination et notre sensibilité y ajoutent. Les mouvements dont il se compose, vibrations de l'air ou de l'éther par exemple, se manifestent dans le monde phénoménal par des sons, des couleurs, en un mot par des formes. Les formes sont donc le produit médiat de l'activité de l'être métaphysique et le révèlent en quelque sorte.

Mais ici se présente une difficulté. Si l'on met à part la sensation de résistance, il n'y a aucune ressemblance entre nos perceptions sensibles et leurs conditions extérieures. Dirait-on par exemple que l'azur tendre et souriant d'un ciel matinal soit produit par la réfraction de la lumière à travers les poussières atmosphériques? La joie légère, le vague espoir

(1) *Les Epreuves.* En avant

que j'éprouve devant ce beau ciel n'auraient donc aucun fondement en dehors de moi : ce seraient des impressions toutes subjectives. Mais il ne faut pas se hâter de conclure. Sans les poussières atmosphériques, il est évident que l'azur n'existerait pas ; mais sans notre regard et notre cœur, il n'existerait pas davantage. Or qui a formé nos yeux pour recevoir la lumière, qui a fait notre âme capable d'en jouir sinon l'être métaphysique ? Il n'est donc pas étranger aux émotions que l'azur éveille en nous : il est au fond de toutes nos perceptions et de tous nos sentiments.

C'est surtout dans ses chefs-d'œuvre que l'artiste se reconnaît : c'est aussi dans les formes les plus belles que l'Inconnaissable se révèle le mieux ; car, pour employer un langage anthropomorphique, c'est en elles que son effort a le mieux réussi et qu'il a fait le plus complètement ce qu'il a voulu faire. En d'autres termes, le beau est une des manifestations du Divin. Telle est l'idée que Sully Prudhomme a exprimée dans les vers suivants, assez difficiles à interpréter pour ceux qui ne sont pas initiés à sa philosophie.

... C'est dans le contour seul, presque immatériel,
Que le souffle divin se révèle et dépose
La grâce qui l'exprime et ravit l'âme au ciel..

... L'anoblissement du regard que tu charmes,
O sculpture sévère, est ton plus grand bienfait ;
Ton chef-d'œuvre en éteint les ardeurs sous les larmes
Qu'arrache l'Infini caché dans le Parfait...

Le sculpteur peut montrer la nudité sans blâme,
N'offrant que le Divin dans les lignes du Beau. (1)

Le Divin se manifeste, dans le monde extérieur, par les belles formes et, dans la conscience, par l'aspiration. Sous l'impulsion de l'être métaphysique, l'univers se transforme sans cesse. Comme pris

(1) *Le Prisme.* Devant la Vénus de Milo.

d'une ambition insatiable, chaque être voudrait s'élever au-dessus de sa condition actuelle.

Telle est la loi du monde. Une vertu l'obsède
Et l'emporte à son but ; chaque enfant de la nuit,
Laissant plus bas que soi l'échelon qui précède,
Lève plus haut son front vers l'échelon qui suit. (1)

Le poète prend conscience de ce mouvement ascensionnel : il y participe lui-même et rêve de se dépasser. Ce n'est pas là un simple caprice, une pure fantaisie, mais une inspiration et, pour ainsi dire, une suggestion de l'Inconnaissable.

« Ah ! certes, j'aspire quand j'admire, et ce que j'admire, c'est l'Inconnaissable imprimant à la forme les caractères de l'essor dont il anime tout le monde accidentel, et m'invitant à monter aussi. (2)

Considérée dans ses origines, l'aspiration a donc quelque chose de religieux : elle n'est pas sans analogie avec l'illumination ou l'inspiration des mystiques.

Principe de l'évolution universelle, le Divin en est aussi le terme. Parfois Sully Prudhomme prend ce mot dans un sens très spécial. Comme Renan, il le vide de son contenu traditionnel : il dépouille la Divinité de ses attributs moraux, et même de ses attributs métaphysiques et de toute réalité, au point d'en faire un concept pur, analogue à celui de perfection ou d'idéal. C'est ainsi qu'il peut dire qu'il y a de la piété dans l'amour et que le Divin se reconnaît dans la beauté féminine.

Ne vous vantez jamais, ô femmes, d'être belles,
Car ce n'est pas à vous que l'homme en fait honneur.
Le jour pur et lointain qui luit dans vos prunelles
Ne prend pas sa lumière au feu de votre cœur ;

(1) *Stances et Poèmes.* L'Art.
(2) *Que sais-je ?* p. 192.

Vous ignorez le beau dont vous portez la trace ;
Ce que disent vos yeux, vous ne le savez pas...

Vous songiez au plaisir, à quelque absurde fête,
Au moment où vos corps nous ont manifesté
Dans les pas, et la taille, et le port de la tête,
Cette divine aisance et cette majesté.

N'ayez jamais d'orgueil de la douleur des hommes,
Quand vous les avez vus pleurer à vos genoux ;
Dieu, l'idéal rêvé, voit la peine où nous sommes :
Il sait bien que c'est lui que nous cherchons en vous. (1)

Ainsi quand nous désirons plus de beauté, plus de science, plus de vertu, c'est Dieu que nous cherchons, parfois sans le savoir. Dieu est l'objet commun de nos aspirations, le centre où aboutissent les plus nobles tendances de notre âme. Tout l'univers le cherche comme nous, car il aspire à l'idéal, et l'idéal, c'est Dieu.

Le beau manifeste donc le Divin, soit parce qu'il est un résultat de l'activité de l'être, soit parce qu'il éveille en nous l'idée et le désir de la perfection suprême. Ainsi le beau serait une sorte de révélation et Sully Prudhomme va jusqu'à dire la seule Ecriture authentique. Ce n'est pas chez lui une manière de parler, une simple métaphore. Il est tellement pénétré de cette idée que, dans la préface de la *Vraie Religion selon Pascal*, il soutient contre toute vraisemblance que le sentiment esthétique est le principe du sentiment religieux et, par suite, le précède logiquement : c'est la beauté du monde qui aurait révélé Dieu à l'homme. Le poète oublie que l'aspiration à l'idéal, telle qu'il la définit, est un sentiment complexe qui suppose un certain affinement de la

(1) *Stances et Poèmes*. Inconscience. Cf. ces vers du Zénith :

... L'immortalité, l'âme de ceux qu'on aime,
C'est l'essence du bien, du beau, du vrai, Dieu même.

sensibilité et n'a pu se produire que dans une civilisation déjà avancée.

En résumé, le Divin est à la fois le principe et le terme de l'évolution progressive du monde. Le beau exprime son activité et nous fait pressentir la forme idéale dont il est en travail. Comme on le voit, cette théorie esthétique dépasse de beaucoup les données de l'expérience et du raisonnement ; on la définirait assez bien : la rêverie d'un libre-penseur mystique.

IV

Il nous reste à distinguer le beau du gracieux et du sublime : cette comparaison nous fera mieux comprendre la pensée de Sully Prudhomme.

Une ligne a de la grâce quand elle est variée et facile à suivre. La ligne droite est trop uniforme ; dans la ligne brisée les changements de direction sont trop brusques ; mais certaines courbes plaisent au regard parce qu'elles lui donnent un exercice modéré. De plus les contours ou mouvements gracieux nous semblent exprimer une force qui se déploie avec aisance. Ils sont associés pour nous à des sentiments aimables comme la tendresse, la gaîté légère, la finesse malicieuse ; et naturellement ils participent de leur charme. Il y a donc dans la grâce un double élément, agréable et expressif ; mais, à la différence de la beauté, elle n'implique point l'aspiration. (1)

Si le beau est l'idéal rêvé, le sublime est l'idéal exceptionnellement réalisé. Ainsi la musique sacrée fait parfois descendre le ciel sur la terre. Non seulement elle suggère au pieux auditeur l'idée d'une béatitude infinie, mais elle lui en donne un avant-goût. S'oubliant lui-même et ce qui l'entoure, ex-

(1) *L'Expression dans les Beaux-Arts.* Les Arts décoratifs,

tasié, ravi, il croit jouir d'une félicité paradisiaque. Hélas ! le bonheur absolu n'est point de ce monde, pas plus que la beauté parfaite. Le seul idéal susceptible d'être réalisé, c'est celui de la dignité humaine. Chez les héros et les saints la volonté s'élève si haut que nous ne concevons rien par delà. En eux l'idéal moral se fait visible et vivant ; ils représentent l'homme tel qu'il devrait être. Le « Qu'il mourut ! » du vieil Horace est sublime parce qu'il nous fait entrer dans l'intérieur d'une âme énergique et ordonnée qui sacrifie, non sans douleur, mais avec décision, ses affections les plus chères à l'honneur et au patriotisme. Dans les plus belles tragédies de Corneille ce que nous admirons, c'est le triomphe du devoir sur l'amour. Mais les spectacles de la nature, un tableau, un monument peuvent aussi nous donner l'impression du sublime quand ils nous présentent l'image d'une volonté sûre d'elle-même et victorieuse de tous les obstacles. (1)

C'est donc par rapport à l'idéal que Sully Prudhomme définit le gracieux et le sublime. L'un peut s'en passer, l'autre le possède, tandis que le beau ne fait qu'y aspirer. « Le gracieux est tout terrestre, le beau a encore un pied sur la terre, le sublime avec ses ailes terrestres atteint le ciel. » (2)

V

Que penser maintenant de cette théorie ? Le moins qu'on puisse demander à une définition, c'est de nous donner des indications suffisantes pour reconnaître son objet ; en d'autres termes, elle doit convenir au seul défini. Or il est évident que la définition de Sully Prudhomme ne remplit pas cette condition. Nous

(1) *L'Expression dans les Beaux-Arts*, p. 252.
(2) *Ibid.*

n'en pouvons tirer aucune règle pour discerner le beau et apprécier les œuvres littéraires ou artistiques. Si elle était généralement adoptée, ce serait l'anarchie la plus complète dans le domaine de la critique. Une toile médiocre, dédaignée des connaisseurs, peut donner le branle à mon imagination et me plonger dans une rêverie délicieuse : suis-je en droit pour cela de l'appeler belle ? Elle l'est pour moi, puisqu'elle me fait aspirer ; mais si elle ne dit rien à un autre, je ne puis démontrer qu'il a tort. Nous opposerons nos impressions et nos manières de voir ; mais comment les discuter et qui sera juge entre nous ?

Je sais bien que, pour Sully Prudhomme, l'agréable est un des éléments de la beauté. Indépendamment de sa valeur expressive, toute œuvre d'art doit avoir un certain charme sensuel. Ainsi, pour être poète, il ne suffit pas d'exprimer des pensées ingénieuses ou profondes, des sentiments élevés ou délicats : il faut encore caresser l'oreille par le timbre des mots et le rythme de la phrase. « Un vers plat n'est pas un vers (1) », et tout vers est plat qui manque d'harmonie. Or les qualités acoustiques du langage, comme la justesse d'un accord ou les proportions d'un édifice sont objectives : il y a des règles pour en juger. Mais un objet qui n'en possède point d'autres est seulement agréable ; d'après Sully Prudhomme, il ne mérite le qualificatif de beau que s'il suscite l'aspiration. Mais qui ne voit qu'ici nous retombons dans l'arbitraire ? Les œuvres d'art n'éveillent pas chez tous les mêmes émotions. Telle mélodie qui enchante un imaginatif et le fait rêver, peut me laisser indifférent. Il la proclame admirable ; moi, je la trouve insignifiante, et nous avons raison tous les deux.

Au début de son ouvrage, l'*Expression dans les Beaux-Arts*, Sully Prudhomme nous confie qu'il a

(1) Préface du *Bonheur*.

voulu fonder l'esthétique sur une base solide, à savoir la psychologie. En étudiant de près l'âme des artistes, leurs goûts, leurs aptitudes, qui sait si on ne parviendrait pas à établir quelques principes indiscutables, et même à découvrir l'essence du beau? Ainsi prendrait fin cette anarchie déplorable qui sévit dans le monde des lettres et des arts. L'entreprise était téméraire et le poète philosophe dut lui-même en convenir. Quelques années plus tard, il constate que, chez les artistes, la diversité des opinions n'est guère moindre que chez les philosophes. En entendant les peintres se critiquer, ou plutôt se dénigrer entre eux, c'est à se demander si le mot beau signifie quelque chose. Tel poème est applaudi dans les cénacles, auquel le bon public n'entend absolument rien. Ce qui est beau pour les uns est donc laid ou insignifiant pour les autres. Cela est bien fâcheux, et Sully Prudhomme a raison d'en gémir ; mais il faut avouer que sa définition du beau n'était pas de nature à y porter remède. (1)

Le même reproche ne peut se faire à la théorie esthétique de Taine. A la différence de Sully Prudhomme qui n'est guère sorti de lui-même et n'a fait en somme qu'ériger en doctrine ses préférences personnelles, Taine s'est efforcé d'imiter le savant qui, sans tenir compte de ses répugnances ni de ses goûts, se soumet pleinement à l'objet. Il a étudié à fond la littérature anglaise, la sculpture en Grèce, la Renaissance italienne, l'art flamand ; et du rapprochement de ces œuvres innombrables il a dégagé quelques notions précises et exactes. Tout d'abord il s'est borné à expliquer la production des œuvres d'art, s'abstenant de les juger et de leur donner des rangs. Mais il s'en faut que les œuvres écloses dans le même milieu et à la même époque aient toutes la

(1) Cf. *Testament Poétique*, p. 189.

même valeur. Il en est d'excellentes, il en est aussi de médiocres et d'insignifiantes. Comment les distinguer les unes des autres et d'après quelles règles les apprécier? C'est en approfondissant ce problème que Taine fut amené à poser les trois principes suivants :

1° Toutes choses égales d'ailleurs, selon que le caractère mis en relief est plus ou moins important, c'est-à-dire plus ou moins élémentaire et stable, l'œuvre sera plus ou moins belle.

2° Toutes choses égales d'ailleurs, une œuvre qui exprime un caractère bienfaisant, c'est-à-dire utile à la conservation et au développement de l'individu ou de la société, est supérieure à l'œuvre qui exprime un caractère malfaisant.

3° Toutes choses égales d'ailleurs, les œuvres seront plus ou moins belles selon que la convergence des effets sera plus ou moins complète. (1)

Ces règles ne nous enseignent rien sur la nature de l'émotion esthétique et l'essence de la beauté, mais elles ont le grand avantage d'être objectives. Si, comme le fait Sully Prudhomme, on juge du beau par le plaisir qu'il donne et les rêves qu'il suscite, nul moyen de s'entendre. Mais chacun peut constater si tous les éléments d'une œuvre concourent à mettre en relief un caractère important et bienfaisant. Les principes posés par Taine peuvent donc servir de règle pour apprécier les ouvrages de l'esprit, ou du moins fournir une base à la discussion.

Si la définition de Sully Prudhomme ne convient pas au seul défini, elle ne s'applique pas davantage à tout le défini.

Le beau moral par exemple n'est pas nécessairement agréable aux sens. Le paysan polonais qui se noie volontairement pour faire croire aux Russes

(1) Cf. *L'Idéal dans l'Art.*

que la rivière n'est pas guéable et donner à ses compagnons le temps de s'enfuir, peut être disgracieux et mal vêtu : il n'en mérite pas moins notre admiration. (1)

Pas plus que l'agréable, l'expression n'est essentielle à la beauté. D'après Sully Prudhomme, une forme est expressive quand elle a quelque caractère commun avec un état moral. Je dis par exemple que l'azur est souriant parce qu'il éveille en moi une joie douce et sereine. Encore faut-il que ce caractère commun soit dégagé, mis en lumière ; et de cet effort d'analyse tous ne sont pas capables au même degré. Combien, à la vue d'un ciel matinal, frais et tendre, n'éprouvent qu'une jouissance purement sensible? Ils ne songent à rien ; ils ne voient rien au delà de la sensation présente. Pourtant leur jouissance est esthétique dans une certaine mesure : n'intéressant en rien les appétits inférieurs, elle résulte d'une activité harmonieuse de la faculté visuelle.

Sully Prudhomme reconnaît lui-même que certains objets d'apparence agréable, peuvent difficilement exprimer l'idéal à cause des idées vulgaires qui leur sont associées.

« ... Si agréables, si harmonieux que puissent être le dessin et le coloris, ce qu'ils représentent sollicite peu la rêverie, ne s'adressant ordinairement pas au cœur, et peut même l'empêcher de naître. Au moment où la finesse d'un ton éveille dans l'âme un sentiment délicat, ce sentiment peut être étouffé par les idées contraires qu'éveille la chose représentée ; par exemple, le ton de l'oignon ou d'une faïence est exquis pour l'œil, mais cette exquisité n'exprime rien de tendre, parce que les idées qui s'associent

(1) *Stances et Poèmes.* Le Gué.

fatalement à un oignon ou à une assiette s'y opposent aussitôt. » (1)

Notons encore que les qualités de nos perceptions sensibles ne s'associent pas nécessairement à des états moraux. Quand une guêpe va et vient le long d'une fenêtre qui s'est refermée sur elle, j'entends un bourdonnement tantôt grêle, tantôt plus intense, qui me paraît exprimer des mouvements de dépit et de colère. Mais je puis songer aussi bien au vent capricieux murmurant dans les feuillées, ou encore à une voix qui s'éloigne ou se rapproche. Dans le premier cas, le bruit est expressif; il est évocateur dans les deux autres.

Dans son esthétique Sully Prudhomme ne fait que mentionner ce mode de suggestion. En somme, l'expression, telle qu'il la définit, n'est qu'un cas d'association par ressemblance. Mais l'on sait que nos idées peuvent s'associer selon une autre loi : celle de la contiguité. Quand Ulysse, approchant d'Ithaque, voit s'élever à l'horizon une colonne de fumée, il se représente sa maison, son épouse, Télémaque et ses vieux serviteurs qui vont être surpris et joyeux de le revoir. Entre l'image évocatrice et les images évoquées il n'y a pas de ressemblance : la première appelle les autres parce que, dans des expériences précédentes, elle leur a été contiguë, en d'autres termes parce que les objets correspondants ont été perçus jadis simultanément ou successivement.

Les associations de ce genre jouent un rôle considérable en poésie. Mainte pièce de Victor Hugo n'est qu'une série d'images rattachées par un lien assez lâche. (2) Et même dans Sully Prudhomme, l'aspiration à l'idéal suppose presque toujours une association d'idées. Un coucher de soleil le fait rêver à

(1) *L'Expression dans les Beaux-Arts*, p. 332.
(2) Cf. Sur la pente de la rêverie.

la béatitude suprême : pourquoi ? Parce que les nuages dorés par le soir lui apparaissent comme les murailles d'une cité féerique ou comme la frontière d'un pays merveilleux. Il a transformé, complété, enrichi la donnée sensible en y ajoutant des images du même genre.

Il n'est donc pas exact de dire que le beau soit expressif de l'idéal puisqu'en bien des cas il n'exprime rien, et qu'au lieu d'exprimer l'idéal, il peut tout aussi bien l'évoquer ou le suggérer.

Puisque l'élément essentiel de la beauté n'est ni l'agréable, ni l'expressif, serait-il l'idéal lui-même ? Sully Prudhomme semble le croire.

« Ce que j'appelle le beau dans la forme, laquelle « est une synthèse de sensations, ce n'est pas seule- « ment ce que cette synthèse m'offre d'agréable, « c'est davantage, c'est son rapport expressif « avec un inconnu qui m'attire et, que, à tort ou à « raison, je présume être ce qu'il y a au dehors de « plus intéressant pour le cœur et peut-être aussi « pour l'intelligence. Une œuvre d'art plastique ou « musicale, c'est donc pour moi de l'agréable engen- « drant une joie spéciale, la joie la plus humaine, « peut-être la seule exclusivement humaine, dis- « tincte, à ce titre, de toutes les autres. Je l'éprouve « quand il me semble que ma personne s'élève aux « confins du monde terrestre et de la région immé- « diatement supérieure, quelle qu'elle puisse être, « c'est-à-dire quand je crois sentir dans mon rêve « d'homme la plus haute aspiration issue de ma « planète. » (1)

Mais cette aspiration n'est pas un élément nécessaire de l'émotion esthétique. Une foule de belles choses et de belles œuvres nous charment sans nous

(1) *Que sais-je ?* p. 31.

faire rêver. Il y a sans doute des œuvres poétiques qui nous donnent le pressentiment d'une beauté idéale : telles sont les *Méditations* et les *Harmonies*. On a défini justement le lyrisme lamartinien : « un élan de l'âme et de la pensée, qui, prenant occasion d'une émotion ou d'une méditation personnelle, s'élève peu à peu, comme par une marche graduée et avec le rythme progressif d'un chant intérieur, à la vision et à l'expression des plus hautes conceptions générales : sur la Nature, la vie des êtres, l'âme humaine, l'Infini, Dieu... » (1)

En lisant certaines pièces de la *Vie intérieure* ou des *Vaines Tendresses* comme Ici-bas, Plus tard, l'Etranger, nous éprouvons tour à tour l'amère nostalgie d'un Dieu tombé qui se souvient des cieux et la joie d'un exilé à qui l'on vient de promettre son rapatriement. Mais les poèmes de ce genre sont assez rares dans notre littérature : ils sont rares même chez Sully Prudhomme. Ses chefs-d'œuvre les plus connus, les plus aimés du public, se rapportent à des objets définis. Ils sont expressifs plutôt qu'évocateurs ; ils font penser et non rêver. Est-ce une raison pour les exclure de la poésie, avec les Fables de La Fontaine et les Comédies de Molière ? C'est une extrémité à laquelle il est difficile de se résoudre.

Il est vrai que l'aspiration peut être suscitée de plusieurs manières : par analogie ou par contraste. Dans les tragédies de Corneille, les personnages nous semblent plus grands que nature et nous donnent l'idée d'une humanité meilleure. Mais dans les drames les plus réalistes, le remords qui tourmente parfois les grands passionnés ou les grands criminels, prouve qu'ils ont encore le sentiment de la dignité humaine, le désir d'une vie plus pure et plus noble. Mais l'i-

(1) Gustave Allais, *Les Harmonies de Lamartine*. Nouvelles études, 1913, p. 20.

déal n'est pas absent, même des comédies de Molière. Si le Misanthrope et le Bourgeois gentilhomme nous font rire, c'est qu'ils ne sont pas ce qu'ils devraient être. Cette disconvenance nous semble plaisante; mais pour nous en aviser, il a bien fallu comparer les faits et gestes de ces personnages à un certain type de perfection humaine que chacun porte en soi.

Sans doute, mais toute la question est de savoir sur quoi porte notre attention : sur ce modèle intérieur ou bien sur les personnages qui s'agitent devant nous. Quand j'assiste à une comédie, mon idéal moral sert de règle à mes jugements ; mais je n'en ai point conscience. Il n'est pas dégagé, mis en lumière et demeure à l'arrière-plan. Ce qui attire mon regard, ce sont des bizarreries, des travers. Je m'en amuse, j'en ris ; mais, à moins de me rappeler expressément les théories de Sully Prudhomme, je ne me sens aucunement disposé à la rêverie.

On pourrait raisonner de même pour les tragédies de Racine. Ce que nous admirons en elles, c'est la vérité de la peinture morale et la beauté de la forme. Devant ces personnages qu'agitent des passions violentes et impérieuses, qui se font souffrir cruellement et presque malgré eux, nous sommes saisis de terreur et de pitié ; mais à aucun moment nous n'éprouvons cette émotion grave et délicieuse, ce ravissement, cette extase qui, d'après Sully Prudhomme, est l'effet normal de la poésie. Racine ne serait donc pas poète, et Molière encore moins ? Cette conséquence est bien troublante.

Il serait facile de montrer que la théorie esthétique de Sully Prudhomme ne convient pas mieux aux beaux-arts qu'à la poésie. A qui fera-t-on croire que la musique d'Offenbach, si spirituelle, si vive et si gaie, suscite l'aspiration ? Dans les musées de sculpture nous voyons des figures grimaçantes ou grotesques qui, au point de vue plastique, ne sont pas

sans mérite. Que d'édifices sont parfaitement adaptés à leur destination et, avec cela, d'un aspect agréable, qui n'élèvent point la pensée au-dessus de notre condition terrestre ! Comme ils n'ont rien à voir avec l'aspiration, Sully Prudhomme ne veut pas que nous les appelions beaux. A l'en croire, le seul qualificatif qui leur convienne est celui de parfait (1). Lui qui voit dans le langage une philosophie latente et l'invoque ailleurs à l'appui de ses théories, s'en défie et le corrige dès qu'il ne s'y ajuste plus. C'est un procédé auquel il est toujours dangereux de recourir.

Quand une théorie n'est pas conforme à la réalité, il est difficile de s'y tenir. A moins d'être aveuglé par l'esprit de système, on est bien obligé d'admettre certains faits qui la contredisent et, par suite, de se donner un démenti à soi-même. C'est le cas de Sully Prudhomme. Il affirme que sans aspiration il n'y a pas d'artiste ; mais ailleurs il convient qu'un tableau représentant une grappe de raisin, une faïence, un ustensile de cuisine peut être un chef-d'œuvre, en d'autres termes qu'il existe un beau purement sensible et tout à fait indépendant des idées qu'il suggère.

« Dans une nature morte, le beau proprement pictural qui réjouit la vue par la qualité agréable des tons et par leur justesse, est dégagé de toute signification poétique et mis seul en évidence ; aucune préoccupation étrangère à la perception sensible n'en complique et n'en altère le charme. (2)

A propos du conte, de la fable, de l'épître en vers, Sully Prudhomme nous dit que ces genres n'ont d'autre intérêt que d'exprimer des vérités morales sous une forme plus musicale que la prose et plus mnémonique. Bien que sa définition du beau ne s'y

(1) *L'Expression dans les Beaux-Arts*, p. 249.
(2) *Ibid.*, p. 332.

applique point, il n'ose cependant les exclure de la poésie : c'est reconnaître implicitement que cette définition est incomplète. Il était du reste trop clairvoyant et trop consciencieux pour se dissimuler les points faibles de son esthétique.

« Je confesse, dit-il, que cette conception du beau, introduite dans les arts présents, y ferait des ravages effrayants, et je me hâte d'ajouter que je ne suis pas assez fou pour prétendre la leur imposer, ni assez oublieux des arts passés pour ignorer que d'admirables œuvres sont complètement étrangères à un pareil idéal. » (1)

N'insistons pas sur une définition dont l'auteur lui-même nous signale de bonne foi les défauts. Trop personnelle, trop particulière, elle n'embrasse point tous les genres de beauté. La théorie de Sully Prudhomme abonde en aperçus ingénieux ; elle est intéressante et juste en partie : retenons la parcelle de vérité qu'elle contient, mais sans en oublier les lacunes.

(1) *Que sais-je ?* p. 192.

CHAPITRE III

L'Etat d'âme poétique.

I. Analyse de l'émotion poétique.
II. L'inconnu réel et fictif. Transfiguration et animation.
III. L'idéal poétique. Sa nature. Manière dont il est conçu et représenté.
IV. Conditions qui favorisent l'émotion poétique.
V Le beau et le poétique.

C'est en vain que nous avons cherché dans l'esthétique de Sully Prudhomme une formule qui puisse s'appliquer à tout ce que nous admirons dans la nature et dans l'art. Mais si elle ne nous révèle point l'essence de la beauté, qui sans doute est impénétrable, elle exprime du moins l'état d'âme du poète qui l'a conçue. Cet état d'âme ne lui est point particulier : nous le retrouvons chez un grand nombre de poètes et de romanciers, surtout à partir de Jean-Jacques Rousseau. Il n'est donc pas sans intérêt d'en faire l'analyse. Cette étude nous aidera à mieux comprendre l'esthétique de Sully Prudhomme, et peut-être nous donnera-t-elle quelques clartés sur la distinction du beau et du poétique.

I

Pour fixer les idées, prenons un exemple très simple.

Le poète est en voyage ; une jeune fille et sa mère

ont pris place à côté de lui, et ne tardent pas à s'endormir front contre front. La main de l'enfant assoupie repose sur le bras de sa stalle. C'était une main charmante :

L'azur d'une petite veine
La nuançait comme un fil bleu.

Cette main blanche qui paraît à demi fait rêver le poète. Le peu qu'il voit de l'étrangère est comme le premier trait d'une figure idéale que sa fantaisie achève.

Je la rêve, inconnue encore,
Sur ce peu de réalité,
Belle de tout ce que j'ignore
Et du possible illimité. (1)

On voit sur quelle base fragile peuvent reposer les conjectures du poète. Un objet étant donné, aux belles apparences, qui le porte à croire que sous ce voile charmant se cache une beauté idéale ? C'est un fait que la tendance de l'esprit humain à juger du dedans par le dehors et de l'ensemble par un fragment. Si le peu qu'on découvre de l'objet est déjà si beau, que sera-ce donc du reste ? D'un lambeau d'azur qui se montre, l'imagination poétique improvise un ciel tout entier.

Rappelons-nous encore la célèbre page des *Mémoires d'Outre-Tombe* où Chateaubriand nous dépeint sa sylphide. Cette description, éminemment poétique, semble au premier regard très précise et arrêtée dans ses contours. Le fantôme d'amour qui accompagne le jeune René dans sa solitude est une image composite : les traits en sont empruntés aux femmes qu'il a connues, aux tableaux qu'il a contemplés. Il sait quel est le teint de son visage et la couleur de ses yeux. Mais cette apparition qui a la consistance d'un être réel, s'enveloppe d'un nimbe

(1) *Les Vaines Tendresses*. En voyage.

de rêves. Maint détail nous avertit que nous sommes en présence d'un fantôme. Quel est le caractère de cette sylphide, son origine, son histoire ? Qu'est-ce que cette créature étrange qui, pareille au Protée antique, se métamorphose incessamment, devient tour à tour paysanne bretonne, sultane, châtelaine du moyen-âge, se transporte en un clin d'œil de Combourg à Bagdad ou en Sicile ? En vérité, cette sylphide est bien mystérieuse. Les femmes que Chateaubriand a aimées avaient chacune leur beauté propre: mais dans son amante idéale il rassemble tous les genres de beauté et les admire tous à la fois. Comme ces êtres légendaires que les peuples du Nord croyaient voir flotter dans les nuages, sa sylphide est vaporeuse, insaisissable et n'en est que plus attrayante.

Dans son art poétique, Verlaine recommande, assez gauchement du reste, de joindre l'indécis au précis, de faire flotter autour de la note principale tout un essaim d'harmoniques. Ce double caractère d'imprécision et de netteté se rencontre dans la description suivante où l'harmonie de la phrase ajoute au charme des images. Les détails pittoresques, loin de retenir la pensée et d'arrêter son essor, l'invitent à s'élancer plus loin.

« Voici venir une jeune reine, ornée de diamants et de fleurs ; c'était toujours ma sylphide : elle me cherche à minuit, au travers des jardins d'orangers, dans les galeries d'un palais baigné des flots de la mer, au rivage embaumé de Naples ou de Messine, sous un ciel d'amour que l'astre d'Endymion pénètre de sa lumière ; elle s'avance, statue animée de Praxitèle, au milieu des statues immobiles, des pâles tableaux et des fresques silencieusement blanchies par les rayons de la lune : le bruit léger de sa course sur les mosaïques des marbres

se mêle au murmure insensible de la vague. » (1)

Relisons enfin cette page des *Légendes rustiques :* il s'agit d'une vallée où s'entassent pêle-mêle d'énormes rochers. On y voit « de charmants petits ruisseaux, pressés et tordus en méandres infinis par la masse de ces blocs ; ces riantes et fuyardes petites naïades murmurent, à demi-voix et par bizarres intervalles, des phrases mystérieuses dans une langue inconnue. Ailleurs les eaux rugissent, chantent ou gazouillent. Là elles parlent, mais si discrètement que l'oreille attentive des Sylvains peut seule les comprendre. Dans les creux où les minces filets s'amassent, il y a quelquefois des silences ; puis, quand la petite cave est remplie, le trop-plein s'élance et révèle, en quelques paroles précipitées, je ne sais quel secret que les fleurs et les herbes agitées par l'air qu'elles refoulent, semblent saisir et saluer au passage. » (2)

Dans cette description nous pouvons distinguer d'abord un élément pittoresque. Le poète s'est égayé à suivre la marche capricieuse du ruisseau, à observer ses bonds, ses détours, ses chutes. Mais pendant que ses yeux regardaient, son imagination ne restait pas inactive : elle enfantait des formes vivantes et surnaturelles. Les eaux parlent : elles ont donc une âme, âme étrange disséminée dans ce fluide toujours changeant qui déconcerte la pensée par la variété infinie de ses formes. De cette transfiguration des choses à l'émotion poétique l'intervalle est bientôt franchi. Ce que disent entre elles ces riantes petites naïades, le poète serait curieux de le savoir. Il pressent dans leurs paroles un merveilleux secret : si ce secret allait lui être révélé ! Mais leur langage est trop confus, trop mystérieux : « l'oreille attentive

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, Edition Biré, p. 151.

(2) Georges Sand. *Légendes Rustiques*, p. 2.

des Sylvains peut seule le comprendre ». Il y a là une beauté secrète qu'il désire contempler, mais son regard ne peut percer le voile qui la recouvre.

Nous pourrions analyser d'autres passages empruntés à Chateaubriand, à Lamartine, à Victor Hugo : nous verrions que l'émotion poétique est toujours produite par *un objet en partie inconnu qui nous donne l'attente ou le pressentiment d'une beauté idéale.*

II

L'inconnu, condition de l'émotion poétique, peut être réel ou fictif.

Le champ de l'inconnu réel est immense. Notre vue est bornée, dans l'espace, par le cercle de l'horizon. Dans le temps, nous saisissons la minute présente; mais le passé et l'avenir sont enveloppés de ténèbres. Il est vrai que la science comble en partie les lacunes de notre expérience. Elle nous fait explorer la surface de la terre et même l'infini des cieux, les siècles écoulés et même les âges géologiques, perdus dans un lointain prodigieux. Mais qu'elle est encore incomplète et limitée ! Que d'énigmes dont elle n'a pas encore trouvé le mot ! Nous découvrons quelques relations entre les phénomènes, mais le fond des choses nous échappe. Cet inconnu qui nous entoure, le savant en fait méthodiquement la conquête ; quant au poète, il se contente de le considérer de loin et de le peupler des créations de sa fantaisie.

L'Océan par exemple offre à notre imagination des perspectives illimitées. Qui de nous n'a rêvé, le soir, devant un golfe ou un estuaire que le soleil barrait d'une traînée lumineuse ? Il nous semblait voir une voie triomphale conduisant à des contrées fabuleuses dans un monde enchanté. La mer est pour le poète la grande inconnue ; et, quand il la voit au loin briller comme un trait de feu, il se croît à la fron-

tière d'un pays étrange qui, dans ses étendues sans bornes, lui réserve des spectacles qu'il ne peut pas même imaginer.

Si la surface de la mer est si variée d'aspects, que dire de ses profondeurs où nul regard humain n'a pénétré ! C'est dans ces abîmes que les anciens plaçaient la demeure des Tritons et des Néréides.

Nos ancres, en mordant les ténèbres salées,
Ont trouvé plus d'horreur en descendant plus bas.
Elles n'ont pas atteint ces lointaines vallées
Qu'un jour magique emplit, qui roule sur tes pas
Des ruisseaux de brillants qui ne tarissent pas,
Des sables de corail et d'or dans leurs allées...

Quand notre jour finit, ton aurore commence :
Las d'un brûlant chemin, las d'espace et d'éther,
Le dieu qui fait frémir nos blés dans leur semence
Descend avec délice au fond du lit amer ;
L'abîme vert se teint d'une rougeur immense
Et tout le firmament s'éveille dans la mer. (1).

L'éloignement et l'obscurité, altérant la forme des objets et effaçant les détails, leur donnent parfois un charme poétique. Les nuits plus douces que les jours, enchantent le poète. L'azur est comme un voile qui, pendant le jour, cache la splendeur des astres. Au crépuscule ce voile tombe et nous assistons émerveillés à l'évolution des mondes. Notre vue n'est plus arrêtée par une voûte basse parce qu'elle est limitée : elle plonge sans fin dans les espaces, découvrant après une étoile d'autres étoiles, après un soleil d'autres soleils. Quel magnifique spectacle ! Cependant nos yeux n'en perçoivent qu'une minime partie. Le ciel invisible est plus vaste et plus beau que le ciel visible. En chacun de ces points d'or qui constellent la nuit que de merveilles sont cachées !

(1) *Stances et Poèmes.* La Néréide.

Tout un monde, habité peut-être, est condensé en chacune de ces petites lumières tremblantes. Incomparablement plus beaux que le nôtre, ces mondes ne seraient-ils pas le séjour des bienheureux? Oui, c'est là que nous émigrerons un jour et que, dans la contemplation d'admirables spectacles, nous oublierons toutes les misères de notre existence terrestre. (1)

Les poètes, d'accord en cela avec l'opinion commune, mettent « le meilleur de la vie tout au commencement. » De loin, leur enfance leur apparaît comme un mirage doré. De leurs premières années ils n'ont gardé que des souvenirs fragmentaires qui, dans leur imagination inventive, se composent en riants tableaux. Leur rêve de vie heureuse, contrarié par la réalité présente, se réfugie dans ce passé que nous avons oublié à demi. Malgré le tour philosophique de son esprit et son amour de l'exactitude, Sully Prudhomme n'a pas échappé à cette illusion. Son enfance fut attristée par un deuil cruel, la mort de son père, et par les ennuis de l'internat; cependant, quand il y pense, c'est avec un soupir de regret. O les beaux songes qu'il faisait alors!

Je me souviens qu'après l'école, un jour d'été,
Dans les champs je m'assis, par un saule abrité...
Sans doute quelque oiseau pour bercer mon sommeil
Chanta la liberté, l'espace et le soleil...
Je ne sais, mais jamais le pinceau du mensonge
N'assembla les couleurs d'un plus aimable songe.
Je me voyais heureux : les arides leçons
Sur les lèvres du maître expiraient en chansons ;
La classe étroite et sombre en jardin transformée
N'avait plus sa banquette et n'était plus fermée ;
J'y respirais sans crainte et je m'y promenais,
Poussant un cerceau d'or qui ne tombait jamais.
Qu'il est loin ce jouet docile, et loin ce rêve ! (2)

(1) Cf. *Le Bonheur.*
(2) *Le Prisme.* Songe d'enfant.

Comme Virgile et Ovide, Sully Prudhomme a chanté l'âge d'or, la nouveauté florissante du monde, l'enfance de l'humanité. En poursuivant son rêve de civilisation industrielle, peut-être l'homme tourne-t-il le dos au bonheur. Son effort persévérant et douloureux est-il suffisamment récompensé ? Les contraintes du pacte social ne font-elles pas regretter la liberté de l'état de nature ?

Fraîche obscurité des cabanes
Humbles à l'ombre des sommets !
Les rêveurs sont donc des profanes,
Qu'ils ne vous connaîtront jamais ?

Hélas ! ces biens sont en arrière ;
Laissons-les là-bas, insensés !
L'innocence en est la barrière ;
Marchons, nous les avons passés (1).

L'avenir est plus impénétrable encore que le passé. Entre la minute présente et celle qui suivra s'étend un voile opaque qui nous empêche de voir par delà ; c'est comme une muraille qui se déplace à mesure qu'on avance, mais reste toujours en travers de notre route. Cette incertitude de l'avenir qui effraie les uns, ne déplaît pas à d'autres. Ils se flattent que demain sera meilleur qu'aujourd'hui ; ne sachant pas au juste ce qu'il sera, ils tournent cette ignorance au profit de leurs désirs. Ils attendent de l'heure qui vient je ne sais quoi de doux et d'ineffable que la vie jusqu'ici ne leur a pas donné. Le poète a été cruellement déçu dans son amour ; mais qui sait si, dans un autre monde, son « éternelle fiancée » ne lui sera pas plus clémente ?

Après les jours fuyants, voués à la souffrance,
Et quand aura grandi comme un soleil meilleur
Le point d'azur qui tremble au fond de l'espérance,
Aube du ciel intérieur ;...

(1) *Stances et Poèmes.* En avant.

Alors, je t'aimerai sans retour sur la vie,
Sans rider le présent des regrets du passé,
Epouse que mon âme aura tant poursuivie,
Et tu me tiendras embrassé ! (1)

Il est un monde infiniment complexe, théâtre d'événements qui déconcertent par leur enchevêtrement et leur multiplicité : c'est l'âme humaine. L'âme est un jardin fermé, une fontaine scellée. Le regard n'y pénètre pas : ce n'est que par des indices, des signes extérieurs que nous pouvons conjecturer ce qui se passe au dedans. Mais que de fois ces indices font défaut ! Beaucoup, faute de savoir et d'exercice, ne peuvent manifester ce qu'ils sentent ; et les plus grands artistes avouent que le meilleur d'eux-mêmes demeure inexprimé.

Quand je vous livre mon poème,
Mon cœur ne le reconnaît plus :
Le meilleur demeure en moi-même,
Mes vrais vers ne seront pas lus (2).

Poètes, romanciers, psychologues explorent à l'envi ce monde de l'âme ; mais, s'il faut en croire La Bruyère, il ne leur reste rien à découvrir. Tout aurait été dit depuis tant de siècles qu'il y a des hommes, et qui pensent. En réalité, le monde intérieur n'est pas mieux connu que l'autre. L'étude de plus en plus méthodique et approfondie de l'âme nous réserve bien des surprises, et Sully Prudhomme a raison de croire qu'elle fournira une matière inépuisable aux poètes de l'avenir.

Vous n'avez pas sondé tout l'Océan de l'âme,
O vous qui prétendez en dénombrer les flots !
Qui de vous de tout cœur a pu sentir la flamme
Et de toute poitrine écouter les sanglots ?

(1) *Stances et Poèmes*. Plus tard.
(2) *Ibid*, Au lecteur.

Qui de vous a tâté tous les coins de l'abîme
Pour dire : « C'en est fait, l'homme nous est connu ;
Nous savons sa douleur et sa pensée intime,
Et pour nous, les blasés, tout son être est à nu ! »
Ah ! ne vous flattez pas, il pourrait vous surprendre ;
Le voile usé d'un cœur qui vous semble si vieux
Dans un déchirement pourrait vous faire entendre
Un accent inouï qui mouillerait vos yeux ! (1)

*
* *

Les objets poétiques que nous avons considérés jusqu'ici sont réellement inconnus. Mais il en est d'autres dont le caractère mystérieux est une création de la fantaisie : ce sont les objets qu'elle transfigure, anime ou personnifie.

En quoi consiste la transfiguration poétique? Il arrive parfois dans la rue de saluer une personne que l'on croit reconnaître. Quand elle est passée, on se détourne et l'on s'aperçoit de sa méprise. Ce n'était pas elle, mais un moment on a cru la voir ; elle était là sous nos yeux ; son nom est venu à nos lèvres avec les souvenirs qui s'y trouvent associés. Notre illusion a été fugitive, mais complète.

Quelque chose d'analogue se passe dans la transfiguration poétique. Spontanée ou voulue, naïve ou consciente, elle consiste essentiellement à prendre un objet pour un autre : c'est une reconnaissance erronée. Quand le poète compare des nuages qui pendent, la pointe en bas, à des montagnes renversées, ce n'est plus la réalité qu'il voit, mais un fantôme : l'image s'est substituée à l'objet. Nous allons voir maintenant comment cette méprise est provoquée.

Le mécanisme de la transfiguration est simple. L'attention se porte sur un trait de l'objet perçu ; elle l'accentue, le souligne, lui donne du relief. Dès

(1) *Stances et Poèmes*. Encore.

lors tous les objets connus qui ont en commun ce caractère, pourront se présenter à l'esprit. L'un d'entre eux est-il évoqué, son image se superpose à l'objet perçu dans la mesure où elle lui est semblable.

Mais pourquoi l'attention se fixe-t-elle sur un point plutôt que sur l'autre ? C'est qu'elle y trouve son profit. Le plaisir et l'utilité, voilà ce qui explique les préférences de l'attention. De là résulte cette conséquence : ce que nous remarquons d'abord dans un objet, c'est sa ressemblance avec ce que nous aimons ou craignons le plus. Or, rien de plus utile ni de plus redoutable à l'homme que l'homme même. Parmi les images qui flottent sans cesse devant nos yeux, la plus obsédante sera donc la forme humaine. Partout où le regard s'arrête, elle cherche à se poser. La moindre ressemblance avec les contours de notre corps, avec ses attitudes ou ses mouvements lui sert de prétexte. L'azur est la couleur de certaines prunelles : il n'en faut pas davantage au poète pour que le ciel lui apparaisse comme l'œil d'un géant dont le corps serait l'univers.

Qui sait ? Ne suis-je point insecte pour un autre ?
Pour l'habitant d'un monde où s'abîme le nôtre,
Géant dont l'œil baissé me semble être un ciel bleu ? (1)

Il est une seconde catégorie d'objets dont nous avons intérêt à garder l'image toujours présente à la pensée. Ce sont les produits de l'industrie humaine, les instruments qui nous font vivre, nos gagne-pain. S'ils sont simples et qu'ils aient une forme fixe, chaque fois que nous jetons les yeux sur un paysage, ils cherchent à s'y projeter. Alors même qu'il n'en aurait pas besoin pour vivre, ces objets sont tellement familiers au poète qu'il en retrouve partout

(1) *La Justice*, p. 184.

l'image. C'est ainsi qu'il compare le cygne à un beau vase flottant sur l'eau.

L'oiseau, dans le lac sombre où sous lui se reflète
La splendeur d'une nuit lactée et violette,
Comme un vase d'argent parmi des diamants,
Dort, la tête sous l'aile, entre deux firmaments (1).

Remarquons que les choses ainsi transfigurées prennent un aspect plus ou moins étrange. L'image en se superposant à l'objet lui emprunte certains caractères. Un nuage allongé et de couleur sanglante apparaissait à l'imagination visionnaire de Victor Hugo comme un glaive immense.

Et l'on eût dit l'épée effrayante du ciel
Rouge et tombée à terre après une bataille (2).

On voit ici comment un objet aussi familier qu'une épée s'est modifié dans ses apparences. Elle a pris la couleur du nuage et ses dimensions : nous la reconnaissons à peine, tant son aspect s'est transformé. Ce n'est plus une arme ordinaire : c'est un glaive prodigieux et surnaturel.

Ce qui rend l'objet transfiguré plus étrange encore, c'est qu'on le situe parfois hors de son élément naturel. La fantaisie ne se fait pas scrupule de considérer les rayons lumineux comme les fils d'une harpe qu'un séraphin touche de ses doigts éthérés. (3) Elle fait planer des géants dans l'espace, et flotter des vases d'argent sur un lac endormi. Devant ces visions le poète ne peut se défendre d'une certaine surprise : que font ces êtres bizarres dans une région qui n'est point la leur ? Il y a là un mystère que sa fantaisie a créé et dont elle s'étonne.

Tel est précisément le rôle de la transfiguration

(1) *Les Solitudes.* Le Cygne.
(2) *L'Année Terrible.* Du haut de la muraille de Paris.
(3) *Le Bonheur*, p. 160.

poétique : en donnant aux objets les plus connus un air d'étrangeté, d'éveiller en nous le sentiment du mystère.

*
* *

Transfigurer les choses et les animer, c'est souvent pour le poète un seul et même acte. Il voit partout la forme humaine, dans le profil d'un nuage, dans les ondulations de la vague, dans la taille élancée d'un bouleau. Mais il est rare que la forme humaine ne soit pas expressive. A chacune de nos attitudes correspond un état d'âme particulier. La position horizontale, par exemple, que nous prenons dans le sommeil en est devenue le symbole. On dira d'une eau calme, sans vagues, sans rides, qu'elle dort. Les mouvements sont aussi très expressifs, comme on peut le voir par les vers suivants qui rappellent une page célèbre de Bernardin de Saint-Pierre :

FAUSTUS

Jamais je n'ai senti, Stella, comme aujourd hui,
La parenté secrète et l'harmonie intime
De l'âme et du bonheur que le printemps exprime.
Cette aurore au sourire immense et caressant
Fait songer à l'espoir d'un grand amour naissant ;
Le tendre affaissement de ce vallon qui rêve
Rappelle l'abandon d'un baiser qui s'achève.
Cette haleine est vraiment la grâce qui respire :
Ce qu'elle dit aux fleurs l'amour l'aurait pu dire ;
Dans ces lis qu'elle incline on ne discerne plus
Leurs lentes flexions des plus chastes saluts ;
Et pourrait-on jurer qu'il ne tremble personne
Dans le feuillage ému de ce bois qui frisonne ? (1)

Mais c'est surtout dans l'interprétation des bruits de la nature que la fantaisie se donne libre carrière. Il y a de vagues analogies entre le murmure des

(1) *Le Bonheur*, p. 201.

eaux, le sifflement des vents, le bruissement des bois, et les inflexions de la voix humaine : c'est un prétexte pour attribuer aux choses une âme tour à tour chantante, irritée ou plaintive. Un arbre n'est plus un arbre, mais un personnage mystérieux qui parle, chuchote ou gémit.

Il fait grand vent, le ciel roule de grosses voix,
Des géants de vapeur y semblent se poursuivre,
Les feuilles mortes fuient avec un bruit de cuivre,
On ne sait quel troupeau hurle à travers les bois. (1)

Dans son ouvrage : *le Sentiment de la nature chez les modernes*, Victor de Laprade prétend que le panthéisme est une doctrine inféconde, qu'elle n'a pas inspiré de chefs-d'œuvre. Cela est vrai au moins de Sully Prudhomme. Son panthéisme est une explication rationnelle du monde plutôt qu'une source de poésie. Il l'a conçu plutôt que senti. Si l'on met à part quelques poèmes comme Pan, le Lever du soleil, il ne représente point la nature comme un organisme immense, comme un être vivant dont nous serions les membres : il se borne, comme le commun des poètes, à prêter le sentiment et la vie aux objets particuliers dont elle se compose.

Cette animation, qu'il appelle *l'expression subjective*, tient une place considérable dans son esthétique. Il nous dit par exemple qu'une description n'est belle que si le paysage qu'elle représente est pour ainsi dire imprégné d'âme. La nature est un prodigieux miroir où la sensibilité humaine se reflète.

L'homme sous le baiser des rayons aux prunelles
S'attendrit et posa la main sur son côté :
Les formes lui rendant son cœur visible en elles,
Il nomma la Beauté ! (2)

(1) *Les Épreuves*. Le Vent.
(2) *Le Prisme*, Métaphysique.

Que l'expression subjective soit l'essence même de la beauté, cela est fort douteux ; mais elle favorise du moins l'éclosion de l'émotion poétique. Nous avons vu que les objets transfigurés prennent un aspect étrange qui nous donne parfois le pressentiment d'une beauté mystérieuse. Or toute animation suppose une transfiguration préalable. Si je prête à un arbre la conscience, c'est qu'il m'est apparu sous une forme humaine. Si j'attribue mes émotions aux choses, c'est que j'en retrouve chez elles les signes. Mais ces signes se transforment suivant les objets où je les vois. Le bruit de la mer est une plainte sans doute; mais quelle plainte formidable, s'exhalant de tous les points d'une étendue sans borne ! Aucune voix d'être vivant ne lui est comparable. Quelle est donc la souffrance qui s'exprime par un gémissement si prodigieux? (1) L'étrangeté de ce qu'on perçoit fait soupçonner dans l'inconnu des spectacles plus étranges encore. De l'animation simple au pressentiment poétique la transition est donc assez naturelle.

On conte que l'écrivain anglais, Keats, but un jour à la confusion de Newton qui, en expliquant l'arc-en-ciel, l'avait dépouillé de sa poésie. Il semblait craindre que le monde, exploré par une science de plus en plus entreprenante et méthodique, ne fût bientôt sans mystère. C'était en vérité une appréhension bien vaine. L'inconnu n'est pas comme un pays aux limites fixes qu'on puisse conquérir progressivement : ses frontières sont mobiles et se déplacent à mesure que la science progresse. Les découvertes de Pasteur nous ont fait mieux comprendre la fermentation et les maladies contagieuses ; mais que de problèmes nouveaux elles ont suscités ? Quel monde étrange que celui des bactéries, et qu'il nous

(1) Cf. *Les Solitudes.* La Mer.

réserve de surprises ! On peut donc comparer le connu à une sphère lumineuse qu'enveloppent d'épaisses ténèbres : plus elle s'élargit et se dilate, plus se multiplient les points de contact avec le mystère.

Et quand le monde n'aurait plus de secrets pour le savant, il resterait au poète le domaine illimité de la fantaisie. Tout objet transfiguré ou animé prend un aspect nouveau : il excite notre curiosité, il nous pose des questions qui le plus souvent demeurent sans réponse. En un mot, il enferme un mystère, fictif sans doute, mais qui suffit au poète. Longtemps après que Newton eût fait la théorie de l'arc-en-ciel, Lamartine voyait en lui un pont lumineux jeté par le Créateur entre les mondes. Où conduit cette voie triomphale ? Avec quels pays enchantés nous met-elle en communication ?

> Est-ce un pont pour passer tes anges,
> O toi qui permets à nos yeux
> De voir ces merveilles étranges ?
> Est-ce un pont qui mène à tes cieux ? (2)

On voit par cet exemple que la science n'empêche point de considérer les choses, même les plus familières et les mieux expliquées, sous un aspect nouveau et poétique.

III

L'inconnu poétique se présente avec un double caractère : il est *nouveau* et aussi *plus beau* que la réalité, et c'est pourquoi il éveille le pressentiment d'une beauté idéale. Nous avons déjà exposé la conception que Sully Prudhomme se fait de l'idéal : conception assez confuse, car il ne sépare pas dans sa pensée l'idéal esthétique, l'idéal moral et l'idéal eudémonique ; en d'autres termes le même objet lui appa-

(1) *Jocelyn*. Quatrième époque.

raît capable de satisfaire son désir de beauté, de perfection et de bonheur. D'autre part les principes fondamentaux de son esthétique sont empruntés à une sorte de panthéisme évolutionniste, ce qui la rend malaisément intelligible pour ceux qui ne sont pas initiés à cette philosophie subtile. Nous nous bornerons ici à considérer l'idéal esthétique ; et, sans sortir des limites de la psychologie, nous chercherons comment il se forme dans l'esprit du poète (1).

Supposons une série de spectacles qui vont croissant en intérêt et en beauté. Le spectateur ne tarde pas à remarquer cette progression ; et, quand un tableau a passé, il en attend d'autres plus curieux et plus beaux encore. Il en a quelque idée, puisqu'il les désire et qu'il en jouit d'avance. Il sait qu'un spectacle nouveau va bientôt apparaître et qu'il en ressentira une certaine joie. Quelle sera la nuance précise de cette joie ? C'est ce qu'il ne saurait dire. Il ne peut décrire en détail le spectacle qu'il se promet ; mais ce qu'il en connaît suffit pour exciter son attente.

On le voit, l'idéal n'est pas quelque chose de mystérieux, un être divin contemplé dans une vie antérieure et dont nous aurions gardé un vague souvenir. Ce n'est pas un génie ailé et fuyant que seuls quelques privilégiés ont pu entrevoir. Quand la réalité ne satisfait pas entièrement le poète, il conçoit un plaisir esthétique plus vif ou plus pur, et rêve un objet capable de le lui donner. Un souhait de l'inclination à demi satisfaite, l'idéal esthétique n'est pas autre

(1) Nous prenons ici le mot poète dans un sens que Sully Prudhomme lui donne parfois, quand par exemple il nous dit que tout artiste, peintre ou sculpteur, peut être poète. *Testament poétique*, p. 269. Il entend alors par ce mot, non celui qui fait de belles œuvres en vers, mais tout homme qui aspire à l'idéal dont les beautés d'ici-bas nous présentent l'image et nous donnent la promesse

chose. Il prend des formes diverses selon les individus et les moments ; mais à travers toutes ses variations il garde son caractère spécifique qui est de répondre à une aspiration actuelle.

Mais sous quelle forme le poète se représente-t-il l'idéal, voilà ce qu'il n'est pas facile de déterminer. Lorsque l'idéal est une simple amplification du réel et qu'il n'en diffère que par la quantité, il est possible de s'en faire une idée précise et adéquate. L'idéal de l'avare, c'est d'accroître indéfiniment ses richesses ; il lui apparaît sous la forme de pièces d'or, de titres, de billets de banque. Rien de plus clair, rien aussi de moins poétique.

Mais peut-on se représenter l'idéal quand il diffère du réel par la qualité ? Un peintre, mécontent du profil qu'il vient de tracer, conçoit-il nettement le trait idéal qu'il voudrait y substituer ? Oui, assurément, quand un modèle pose devant lui ou qu'il copie un tableau de maître. Dans les autres cas, si le pinceau sert mal les intentions de l'artiste, le vague de la conception y est sans doute pour quelque chose. C'est pour préciser son idée qu'il multiplie les esquisses, les études ; et qui examinera les cartons d'un grand maître se convaincra vite que ces croquis n'ont aucunement pour but de reproduire l'idéal, mais au contraire de le trouver.

Comme le peintre, le poète ne voit pas toujours son idéal ; il ne l'imagine pas comme une figure connue ou certains aspects du pays natal. L'idéal n'est pas pour lui le souvenir de quelque perception antérieure ; ce n'est pas davantage un de ces spectacles aux lignes précises que les imaginations vives se donnent parfois à elles-mêmes. La preuve, c'est qu'il ne saurait dire au juste ce qu'il est. Quand le bruit des pins ou le murmure des ruisseaux le fait rêver, si quelque indiscret lui demandait à quoi il rêve, qu'aurait-il à répondre ? Sans doute qu'il entrevoit

des choses merveilleuses, qu'il converse familièrement avec le génie des bois et des eaux. Mais si, poussant jusqu'au bout l'indiscrétion, on le priait de préciser quelque peu sa réponse et de nous dire par exemple sous quelle forme lui apparaît le « Génie des airs » (1), ou quel secret la voix des fontaines lui a révélé, il serait à coup sûr dans un grand embarras. Peut-être ferait-il observer à l'importun que poser de telles questions, c'est méconnaître la nature de la poésie qui vit de rêve et de mystère. Mais cela même serait un aveu d'ignorance.

On a prétendu que le principal mérite de Chateaubriand et de Lamartine, c'est d'avoir défini des sentiments ténus, subtils que personne avant eux ne s'était avisé d'exprimer. Ils ont su offrir « sous une forme juste et pure, un sentiment difficile à démêler. » (2) C'est là sans doute une des raisons de leur succès, mais ce n'est pas la seule. A côté de ces émotions vagues dont ils ont saisi et fixé la nuance, il en est d'autres qui, par leur nature même, échappent à toute définition précise. Une émotion se détermine par son objet. Quand cet objet reste en partie inconnu, elle est donc indéfinissable. Le comble de l'art, pour un poète, c'est de nous mettre dans cet état d'âme dont il sent le charme sans pouvoir se l'expliquer.

Chateaubriand et Lamartine y ont réussi ; ils ont su exprimer des sentiments dont ils reconnaissent eux-mêmes que l'objet est insaisissable.

Voici par exemple un passage de Chateaubriand détaché d'une description des forêts américaines :

« Le voyageur s'assied sur le tronc d'un chêne pour attendre le jour ; il regarde tour à tour l'astre des nuits, les ténèbres, le fleuve ; il se sent inquiet, agité,

(1) Chateaubriand. Atala.
(2) Martha, *La Délicatesse dans l'Art*, p. 50.

et dans l'attente de quelque chose d'inconnu ; un plaisir inouï, une crainte extraordinaire, font palpiter son sein, comme s'il allait être admis à quelque secret de la Divinité » (1)

Ce texte fait voir comment le grand poète qu'était Chateaubriand conçoit l'inconnu dont il sent l'approche. L'émotion extraordinaire qu'il éprouve l'avertit qu'il va se trouver en présence d'un spectacle merveilleux. Mais se représente-t-il à l'avance ce qu'il doit voir bientôt ? Assurément non ; aussi pour exprimer son état, est-il obligé de recourir à une comparaison. Il sent, dit-il, la même agitation, la même anxiété de désir que les prophètes lorsqu'ils entendaient venir Dieu.

Lamartine s'est plaint plus d'une fois de son impuissance à exprimer ce qu'il sentait :

Quelque chose en moi soupire,
Aussi doux que le zéphire
Que la nuit laisse exhaler,
Aussi sublime que l'onde,
Ou que la foudre qui gronde.
Et mon cœur ne peut parler ! (2)

Mais il est à remarquer qu'il explique cette impuissance par l'imperfection du langage humain.

« Ce qu'il y a de plus divin dans le cœur de l'homme n'en sort jamais, faute de langue pour être articulé ici-bas. L'âme est infinie, et les langues ne sont qu'un petit nombre de signes façonnés par l'usage pour les besoins de communication du vulgaire des hommes. » (3)

Il est certain que la parole, créée pour les besoins de

(1) Chateaubriand. *Le Génie du Christianisme.* Deuxième partie. Livre III. Ch. 1.

(2) *Harmonies Poétiques et Religieuses.* Livre II. Désir.

(3) *Premières Méditations.* Ed. Hachette, p. XIV.

l'action et représentant pièce à pièce et successivement ce qui a été perçu d'un coup d'œil, se prête mal à traduire des sentiments subtils et très éloignés des émotions communes. Mais lorsque le poète se voit arrêté par l'inexprimable, doit-il accuser seulement la pauvreté de notre langage? S'il ne trouve pas de mots pour dire ce qu'il sent, c'est peut-être que sa pensée n'a pas toute la précision désirable. Supposez qu'il pressente une beauté secrète et qu'il essaie de décrire l'invisible comme s'il en avait l'intuition, il se sentira tout de suite arrêté et prononcera le mot d'ineffable. L'ineffable n'est ici que l'inconnu impliqué dans sa pensée et dont il sent la présence sans pouvoir le définir.

Lorsqu'il songe à l'idéal, le poète n'en a donc qu'une vue incomplète. Et la raison en est évidente. L'idéal, par définition, vaut mieux que ce qu'on possède. Or, pour le poète, une beauté représentée, qu'elle soit imaginée ou perçue, est une beauté possédée. S'il avait la claire vision de l'idéal, il ne demanderait rien de plus, il ne chercherait pas au-delà; il en jouirait tout simplement. L'idéal possédé ne serait plus objet de désir; il ne serait plus l'idéal.

Rien de plus creux, rien de plus vide pour les profanes que cette aspiration vers un fantôme qui, à la différence des autres fantômes, n'est pas même imaginé; mais pour un poète, rien de plus substantiel. Et si on lui reprochait de courir après des chimères et de se consumer en aspirations vaines, il pourrait répondre avec un puissant écrivain qui, certes, n'a jamais passé pour un rêveur :

« Il y a des choses très excellentes et très admirables qui échappent à notre vue, et qui n'en sont ni moins vraies ni moins désirables, quoiqu'on ne les puisse ni comprendre ni imaginer. » (1)

(1) Bossuet. Oraison fun. *d'Anne de Gonzague*. Ed. Jacquinet, p. 304.

*
* *

Est-ce à dire que tout soit obscur dans l'esprit du poète ? Ne se fait-il aucune idée de la beauté idéale ? Non, sans doute ; s'il ne la voit pas à découvert, il en aperçoit du moins quelques traits.

Il se la représente d'abord comme une réalité concrète. Pour lui, l'idéal n'est pas quelque chose d'abstrait et de général ; ce n'est pas une sorte d'*x* capable d'exciter en lui une émotion quelconque. Ce qui attire le poète, ce n'est pas l'idée générale de beauté, mais l'idée d'une réalité concrète en quoi il pressent de la beauté. S'il en était autrement, comment aurait-il le désir de la voir de ses yeux ?

J'ouvrais à la beauté mes bras d'adolescent (1).

Ce n'est certes pas le concept de beauté qui excitait à ce point l'enthousiasme du poète ; une idée abstraite l'aurait laissé plus froid.

De plus, si l'idéal n'est pas déterminé en lui-même, il l'est du moins par son effet présumé, c'est-à-dire l'émotion esthétique. Ne demandez pas au poète de définir les merveilles qu'il attend ; ne lui demandez même pas s'il ressent à l'avance l'émotion qu'elles doivent lui donner. Il a l'idée d'une réalité invisible, capable de lui donner une émotion esthétique plus vive et plus pure que celle qu'il éprouve. Il ne sait d'elle que sa beauté ; mais cela ne suffit-il pas pour éveiller ses désirs et ses aspirations ?

Dans la description qu'on va lire on peut aisément se rendre compte de la clarté relative du pressentiment poétique.

« Il faisait encore presque un temps de Bretagne, ce jour-là, mais de Bretagne brumeuse et grise, de Bretagne d'hiver. Nulle apparence de soleil. Le ciel

(1) Brizeux. *Poétique nouvelle*, Chant II.

semblait se fondre dans la mer en un brouillard léger comme une mousseline. Les énormes promontoires entrevus au travers, nous faisaient l'effet d'être les gigantesques murailles du monde, dont il est parfois question dans nos légendes, et derrière lesquelles, dit-on, fleurissent les mystérieux jardins de la mort. » (1)

Quels sont ces mystérieux jardins de la mort? De quels arbres sont-ils plantés? Si vous posez ces questions au poète, sans doute il se contentera de sourire. Mais aussi vous lui en demandez trop. Pour lui, tout ce qu'il tient à savoir, c'est que derrière ces hautes murailles du monde il y a des spectacles d'une beauté incomparable, mais que l'œil humain n'a jamais contemplés.

L'idéal poétique est encore déterminé d'une autre manière. En mathématiques la solution d'un problème dépend des quantités connues : c'est d'après ces données que l'esprit s'oriente et qu'il est amené à chercher dans un sens plutôt que dans un autre. De même, quand dans un objet le poète soupçonne une beauté cachée, il se pose une sorte de problème qui a pour donnée la partie connue de l'objet, et pour inconnue l'idéal. S'il tenait à le résoudre, c'est-à-dire à définir ce qu'il pressent, il ne chercherait pas au hasard. D'après ce qu'il connaît déjà il essaierait de se représenter ce qu'il ignore. La partie visible de l'objet lui donnerait les éléments de la solution : c'est là qu'il irait prendre des traits pour se figurer le reste.

Dans les *Chants du crépuscule*, V. Hugo décrit ainsi une vieille église.

C'était une humble église au cintre surbaissé,
L'église où nous entrâmes,
Où depuis trois cents ans avaient déjà passé
Et pleuré bien des âmes.

(1) A. Le Braz. *Pâques d'Islande*, p. 74.

Cette poétique esquisse fait songer au petit tableau de Millet qui représente l'église de Gréville. Il semble que le peintre n'ait fait que traduire à sa manière la pensée du poète. A la voir, son humble église, on sent que des siècles ont passé sur elle. Le toit doré par le lichen, la porte basse, les contreforts énormes, tout en elle est antique et suranné. Dans le cimetière qui l'entoure, l'herbe cache les tombes : pas un vestige n'est resté des générations qui l'une après l'autre, au son des cloches, ont passé le seuil de l'église. Et l'on se demande, comme le poète, ce qu'ont souffert toutes ces âmes peut-être si différentes des nôtres. Notre pensée évoque tout un passé lointain sans pouvoir pénétrer le secret qu'il recèle. A notre insu l'artiste a dirigé le cours de nos idées. Il nous a amenés jusqu'au seuil de l'inconnu ; mais ce qu'il nous fait entrevoir, ce n'est pas l'inconnu en général, c'est le passé, c'est la vie d'humbles pêcheurs dans un village de Normandie, vie qui depuis tant de siècles a eu pour témoin de tous ses deuils et de toutes ses joies « l'humble église au cintre surbaissé ».

La conception que le poète se fait de l'idéal est donc relativement précise. Qu'on dise, si l'on veut, que cette conception est vague, pourvu qu'on donne à ce terme le sens, non pas d'obscur, mais d'incomplet. Quand, par un temps de brume, le marin découvre la côte, il dit que le temps n'est pas clair ou que sa vue est brouillée. Comment le sait-il ? C'est qu'il compare sa perception actuelle à des perceptions antérieures. Celles-ci étaient plus complexes, plus riches de détails. Ce qu'il aperçoit à cette heure se réduit à une bande sombre se détachant sur le gris uniforme de la mer. Cela, il le voit bien ; mais comme il sait que dans ce trait noir qui barre l'horizon est enveloppée une multitude d'objets, il les cherche des yeux et, ne les trouvant pas, il dit que sa vue est trouble. En réalité, sa perception est claire,

mais il s'y mêle l'idée d'objets actuellement invisibles. De même, qu'appelle-t-on le plus souvent souvenir vague ? C'est une image mêlée de reliefs éclairés et de creux d'ombre. Quelques détails ont échappé à l'oubli. On revoit par exemple le profil d'une personne et la couleur de ses yeux ; les autres traits sont effacés. Nous n'avons de l'objet qu'une perception partielle. Comme nous essayons d'en combler les lacunes sans y parvenir, nous disons que notre souvenir est vague : cela veut dire qu'il est incomplet. Une idée vague n'est souvent qu'une idée claire avec le soupçon de quelque chose qu'on ne voit pas.

Tel est le pressentiment du poète. Il a de ce qu'il espère une idée assez claire mais inadéquate. Ce n'est donc pas un signe de vocation poétique que d'avoir l'esprit trouble et brumeux. L'esprit, comme l'œil, est fait pour voir : sa qualité essentielle est d'être net et clairvoyant. Seulement il y a deux sortes d'esprits clairs : les uns étroits, exclusifs, n'admettent rien au delà de ce qu'ils voient et s'imaginent que la réalité s'arrête où s'arrête leur perception ; les autres, si loin qu'ils aillent, pressentent toujours du pays par delà. C'est à cette dernière catégorie qu'appartiennent les poètes. Ce qu'ils voient de la réalité ne fait qu'éveiller en eux le désir de l'invisible. Leurs idées sont nettes, mais elles n'embrassent point tout leur objet. Il leur manque toujours quelque chose ; et, en ce sens, on peut dire que le poétique soit dans la nature, soit dans les arts, c'est l'inachevé.

IV

D'après ce qui précède, nous pouvons déterminer les conditions subjectives de l'émotion poétique. Ne l'éprouve pas qui veut. Elle suppose dans le sujet certaines qualités ou prédispositions.

D'abord le poète est un mécontent. Ce qu'il pos-

sède ne lui suffit pas ; il est toujours en quête du mieux. Un objet se présente qui lui donne une certaine jouissance esthétique : au lieu de s'en contenter, il lui demande une volupté plus vive. Si la réalité semble lui faire quelque vague promesse, c'en est assez pour qu'il s'abandonne à l'espérance. Mais loin de croire à l'idéal, le poète ne le concevrait même pas si le réel lui donnait pleine satisfaction. C'est parce que la beauté perçue ne lui plaît qu'à demi qu'il imagine une beauté plus parfaite dont l'apparition prochaine éveille en lui des pressentiments délicieux.

Cette beauté idéale ne réside pas dans la partie visible de l'objet dont l'imperfection est manifeste : elle se cache dans des profondeurs mystérieuses. Mais comment le poète a-t-il deviné la présence de l'inconnu ? Il n'est pas donné à tout le monde de le pressentir. Nous ne connaissons le tout de rien, c'est vrai ; mais combien ne s'en doutent pas ! Les objets familiers ne soulèvent plus de problèmes dans leur esprit ; ils passent à côté d'eux sans penser au mystère qui les enveloppe et les pénètre. Une goutte de rosée qui brille à la pointe d'un brin d'herbe, c'est un monde pour le savant. Quelle force la tient suspendue, toute tremblante, à la frêle tige ? Qui lui a donné sa forme ovoïde ? Comment a-t-elle pris ces teintes si éclatantes et si pures ? Pour le vulgaire, ce n'est qu'une goutte d'eau. Il ne voit pas l'inconnu parce qu'il ne se met pas en peine de le chercher. Le poète ne le verrait pas davantage s'il n'était curieux et questionneur. Sans cesse il interroge la nature.

Les fontaines chantaient. Que disaient les fontaines ?
Les chênes murmuraient. Que murmuraient les chênes ? (1)

Mais il faut remarquer que, si le poète est avide

(1) V. Hugo. *Les Contemplations*. IV. 12.

de connaître, sa curiosité s'arrête en chemin. Elle se contente de poser le problème sans se préoccuper de le résoudre. Elle révèle la présence de l'inconnu, mais là se borne sa fonction. Au lieu de chercher à y pénétrer, elle s'éclipse, laissant la place à la fantaisie qui peuple l'inconnu de merveilles.

La poésie demande encore que les habitudes d'esprit ne soient pas telles qu'elles rendent l'illusion impossible. L'aspiration à l'idéal est-elle toujours chimérique ? Assurément non ; mais il est sûr qu'en bien des cas elle n'est point justifiée. Au coucher du soleil, quand je vois dans les nuages une cité merveilleuse où je voudrais vivre, quel fondement y a-t-il à mon rêve ? Et cependant j'y crois dans une certaine mesure. Il ne serait pas si agréable si le génie de la fiction ne lui donnait quelque apparence de réalité. Or cette demi-illusion, il ne manque point d'esprits qui en sont incapables. Exacts et minutieux, ils ne croient rien sans preuve ; ils ne veulent voir que ce qui est. Excluant toute fiction, ils se restreignent à l'excès le champ de la poésie. « Voyez-vous, disait-on à l'un de ces hommes positifs pour qui poésie est synonyme de déraison, voyez-vous ce saule doré par l'automne ? Ces feuilles qui tremblent au vent, ne dirait-on pas des milliers de petites ailes qui cherchent à fuir un ennemi invisible ? N'est-ce pas un tableau charmant et poétique ? » — « Moi, dit l'autre sans s'émouvoir, je trouve que c'est jaune. » Ceux qui trouvent que c'est jaune, pourront faire de bons commerçants : ils ne seront jamais poètes.

*
* *

Toutes ces conditions de l'émotion poétique se trouvent réunies chez Sully Prudhomme. On sait que les premières impressions qu'il reçut de la vie ne furent pas des plus favorables. La mort de sa

père, la précoce solitude de l'internat, la maladie qui vint lui fermer la carrière de son choix, la nécessité de s'astreindre pour vivre à des besognes fastidieuses, un grand amour déçu, c'étaient beaucoup d'épreuves pour une sensibilité délicate comme la sienne. Il est vrai que la fortune et la gloire vinrent bientôt l'en dédommager. Mais son opinion sur la vie était déjà faite ; et son âme imprégnée de bonne heure d'une liqueur amère, en garda le goût jusqu'à la fin.

Il ne tarda pas du reste à reconnaître que sa grande soif d'aimer, son désir de perfection et de bonheur, ne trouveraient point ici-bas une satisfaction complète. Dès lors une alternative se posait à lui : ou bien renoncer à ses plus nobles ambitions et pratiquer le farouche *Abstine* des stoïciens ; ou bien ajourner à une vie meilleure la réalisation de ses vœux. C'est à ce dernier parti qu'il s'arrêta. Il n'osa mutiler son cœur et, malgré toutes ses désillusions, il conserva l'espérance. Pour lui donner un fondement, pour la justifier à ses propres yeux, il conçut une philosophie consolante et vague qui lui permettait de croire aux muettes promesses de son cœur sans contredire ouvertement les données positives de la raison. Il a dit quelque part :

Je dois mon chant à mes douleurs. (1)

Si c'est la douleur qui l'a fait poète, on peut dire aussi que c'est le vide et l'isolement de son âme qui lui ont inspiré sa philosophie de l'aspiration. Pour ne pas tomber dans la désespérance, il s'attacha à un système philosophique qui encourageait ses aspirations à dépasser l'horizon terrestre et lui ouvrait un jour sur l'infini.

Avec cela Sully Prudhomme fut passionnément

(1) *Epaves*. La Source des vers.

curieux et s'attaqua aux problèmes les plus ardus de l'esthétique et de la morale. Il avait conscience du mystère qui nous entoure et il était impatient d'y pénétrer. Il procédait dans ses recherches avec une méthode rigoureuse, un souci de la précision et de l'exactitude qui semblent, au premier abord, incompatibles avec le sentiment poétique. Dans une pièce fort curieuse, lui-même oppose ainsi la poésie à la science :

Une forêt, qu'est-elle en soi ?
Un cru d'azote et de carbone.
— Mais l'âme y sent on ne sait quoi
Dont la muette horreur l'étonne.

La mer n'est que des sels dissous
Dans un grand réservoir d'eau claire.
— Mais l'âme entend gronder dessous
Une monstrueuse colère (1).

La poésie se joue à la surface des choses ; elle admire leurs formes, leurs couleurs, leur infinie variété ; et par delà ce spectacle qui l'enchante, elle en pressent d'autres plus merveilleux encore. Mais la science ne voit dans ces belles apparences qu'une illusion ; le son et la lumière ne sont pour elle qu'un fluide animé d'ondulations rythmiques ; elle décompose les tissus vivants en cellules et les cellules en atomes. Quant à savoir si à nos aspirations correspond un objet réel, c'est une question qu'elle ne se pose point ou qu'elle résout par la négative. Si donc l'on considère en elles-mêmes la conception poétique et la conception scientifique de l'univers, il semble difficile de les mettre d'accord.

Mais, en ces termes abstraits, la question est mal posée. Il s'agit de savoir, non pas si la poésie et la science sont conciliables entre elles, mais si elles peuvent coexister dans le même esprit ; en d'autres

(1) *Epaves*. Science et poésie.

termes, si le même homme peut être à la fois savant et poète. Or ce point ne fait pas de doute. Le botaniste qui sait de quels éléments se composent les tissus végétaux, ne laisse pas d'admirer les frondaisons printanières ni même de rêver devant le mystère des fleurs qui vont éclore. Depuis que nous savons que la foudre n'est qu'une étincelle électrique, nous n'avons pas cessé d'entendre dans le tonnerre une voix formidable et irritée. (1) Sully Prudhomme lui-même a chanté Pan, les Sirènes et les Néréides. L'esprit scientifique que lui inspirèrent ses maîtres du lycée Bonaparte ne l'a pas empêché de rêver au pays bleu où sont les amours sans larmes et les étés qui demeurent toujours. C'est que la raison n'est pas un censeur rigide qui exerce sur les idées un contrôle sévère et incessant. Elle se relâche parfois de sa vigilance, si bien que nous pouvons prendre plaisir même à des représentations qu'elle estime vaines ou fausses. Ainsi, après avoir dépouillé sa toge, un grave magistrat se plaît à partager les jeux de ses enfants. Il est à croire que, plus l'esprit humain se développera, plus il sera capable d'orientations diverses. Pour acquérir une aptitude, il ne se résignera pas facilement à en sacrifier d'autres. Il voudra concilier avec les connaissances positives qui satisfont l'intelligence, les rêves et les aspirations qui font la vie plus belle. Ce serait s'appauvrir que de renoncer à des joies pures, délicates qui, prises avec modération, ne sont incompatibles avec aucun des modes légitimes de notre activité.

Il peut se faire cependant que l'esprit scientifique prenne un tel développement qu'il absorbe en quelque sorte les autres facultés. Il devient alors un maître impérieux, tyrannique, qui ne souffre aucune contradiction. C'est sans doute ce qui est

(1) Cf. Le Prologue de la Justice où Sully Prudhomme expose et exagère cette opposition entre la science et la poésie.

arrivé à Sully Prudhomme vieillissant. A partir de 1888, date de la publication du *Bonheur*, il n'a produit aucun poème qui mérite d'être comparé à ses chefs-d'œuvre. Est-ce que la source de l'inspiration poétique, si tôt ouverte chez lui, s'était épuisée ; ou faut-il croire avec Paul Bourget que le philosophe a tué en lui le poète ? (1)

V

On connaît ce mot d'un enfant à qui sa mère disait que l'azur avec le soleil qui l'illumine et les nuages qui y passent, n'est que l'envers du ciel :

— Oh ! alors, s'écria-t-il, comme il doit être beau l'autre côté !

Tout le sentiment poétique tient dans cette formule naïve. Quand un objet aux belles apparences ne se révèle qu'à demi, nous imaginons que sa partie cachée est encore plus belle que sa partie visible. Il nous semble qu'un rideau va s'ouvrir sur un spectacle que nous ne saurions décrire d'avance, mais que nous pressentons admirable. Cette attente au seuil du mystère, ce pressentiment d'une beauté idéale, c'est ce qu'on appelle l'émotion poétique. A la joie qui en est l'essence se mêle une ombre de mélancolie, car l'objet inconnu et merveilleux qu'elle nous laisse entrevoir est présentement inaccessible.

Ce sont là des caractères que le beau proprement dit ne possède pas. D'abord il nous apparaît comme entièrement connu. L'ovale parfait d'un visage, les tons somptueux d'un fragment de vitrail, certains vers de Corneille me réjouissent les yeux, l'esprit, le cœur sans m'inviter à chercher par delà. Je les aime pour eux-mêmes et non pour ce qu'ils me pro-

(1) Cf. La *Revue hebdomadaire* du 17 février 1912.

mettent. J'éprouve à les contempler une joie pleine que ne troublent ni l'attente ni la tristesse.

C'est à la catégorie du beau qu'appartiennent la plupart des objets qui, soit dans la nature, soit dans l'art, nous donnent des satisfactions esthétiques. Or il est clair que la définition de Sully Prudhomme ne s'y applique qu'imparfaitement. A l'en croire, l'aspiration à l'idéal serait un élément essentiel de la beauté. Mais cette aspiration, telle qu'il la conçoit, suppose de la part de l'objet et du sujet des conditions spéciales. Il se peut que de grands artistes ne l'aient pas éprouvée une seule fois dans leur vie. Molière n'était pas un rêveur : pourtant l'auteur de tant d'immortels chefs-d'œuvre mérite à bien des égards le titre de poète. Nous ne pouvons le reconnaître dans la définition de Sully Prudhomme : quand elle n'aurait pas d'autre défaut, ne serait-ce pas un motif suffisant pour la déclarer exclusive et incomplète ?

On pourrait aller plus loin et soutenir qu'elle est trop particulière, trop personnelle pour convenir même au sentiment poétique, tel que nous l'avons analysé. En effet, d'après Sully Prudhomme, l'idéal auquel aspire le poète n'est pas seulement esthétique, mais eudémonique et moral. Gaston Paris qui a si bien interprété la pensée de son ami, disait que la poésie n'est que la forme « que prend en chacun de nous, dans la région idéale, l'aspiration au bonheur. » (1) Puisque le bonheur est le contentement parfait, il implique évidemment la possession du beau, comme celle du vrai et du bien : la satisfaction du goût est un de ses éléments. Mais c'est un paralogisme d'identifier l'essence avec un de ses caractères, le tout avec une de ses parties. En fait, bonheur et poésie sont choses distinctes et séparables. Quand j'admire un bouton de fleur et que je

(1) *Penseurs et Poètes*, p. 169.

pense aux merveilles que cache la paroi rose et parfumée de la corolle, je ne prétends point que ce spectacle qui réjouirait mes yeux, me comblerait d'une félicité sans limite et sans fin. Rien de plus poétique qu'un dolmen ou un menhir ; mais la révélation que ces pierres me promettent, sans me la donner jamais, ce n'est point le secret du bonheur : c'est la connaissance d'une peuplade dont la vie, tourmentée comme la nôtre, fut à tant d'égards si différente.

Cependant, à en croire Sully Prudhomme, nous ne saurions admirer le beau sans soupirer après une félicité suprême et indéfinissable :

« Ce qu'on admire dans la chose contemplée, c'est la beauté, à savoir, l'expression du *bonheur idéal* par une perception sensible éminemment agréable. » (1)

Mieux encore : la contemplation esthétique est un acte de foi et d'adoration :

« Ah ! certes, j'aspire quand j'admire, et ce que j'admire, c'est l'Inconnaissable imprimant à la forme les caractères de l'essor dont il anime tout le monde accidentel, et m'invitant à monter aussi. » (2)

Qu'est-ce que cet état d'âme à la fois esthétique, moral et quasi religieux ? C'est l'émotion poétique, telle que Sully Prudhomme l'éprouve et la conçoit. Mais il n'a pas pris soin de confronter son expérience avec celle d'autrui pour en éliminer les caractères particuliers et individuels. Aussi, croyant définir le beau, il n'a fait que se définir lui-même. Il nous a révélé un aspect de sa nature et fait une confidence qui nous aide à mieux comprendre sa poésie. Bien qu'au point de vue scientifique elle n'ait qu'une valeur médiocre, sa définition est donc très intéressante au simple point de vue littéraire.

(1) *L'Expression dans les Beaux-Arts*, p. 251.
(2) *Que sais-je ?* p. 192.

CHAPITRE IV

Critique de la théorie de l'expression.

I. Sully Prudhomme restreint a l'excès le sens du mot expression.
II. Son analyse de l'expression, considérée comme fait psychique, est incomplète.
III. Remarques de détail.

C'est dans l'*Expression dans les Beaux-Arts* que Sully Prudhomme a exposé avec le plus de méthode et de précision ses idées sur l'esthétique. Cet ouvrage est le résumé de longues et profondes méditations ; il abonde en vues ingénieuses et en analyses subtiles. Mais la lecture en est pénible, à cause de l'extrême concision du style, et surtout parce que l'auteur donne à certains mots un sens particulier et personnel, et qu'il oublie parfois la définition qu'il en a donnée, si bien que le lecteur qui commençait à s'habituer à son vocabulaire ne sait plus à quoi s'en tenir.

Il n'entre pas dans notre dessein d'exposer en détail la théorie de l'expression d'après Sully Prudhomme. Bornons-nous à rappeler le résumé que l'auteur en fait lui-même dans l'ouvrage intitulé *Que sais-je?* (1)

« Certaines de nos perceptions peuvent nous ré-

(1) On trouvera un exposé de cette théorie dans *La Philosophie de Sully Prudhomme* par C. Hémon.

véler des parités entre l'essence de leurs objets extérieurs et notre propre essence morale, nous permettre, par exemple, de lire sur les visages et, en général, dans les représentations en nous des personnes extérieures ce qui se passe en elles. Cette sorte de divination s'opère grâce à l'identité qui existe entre certains caractères que nous avons d'elles et les caractères des sentiments (comme en témoigne le vocabulaire de toutes les langues), identité dégagée par la fonction, appelée *sympathie*, qui fait se reproduire en nous les sentiments d'autrui. Tout ce processus, que j'ai étudié de près ailleurs, constitue le phénomène si important de l'expression, moyen d'action principal des beaux-arts sur notre sensibilité morale. » (1)

Ainsi, d'après Sully Prudhomme, l'expression serait la manifestation d'un état moral par une perception sensible qui lui ressemble. Dans la multitude des signes il ne considère que ceux qui ont un caractère commun avec la chose signifiée. Nous voudrions montrer que cette communauté de caractère n'est point nécessaire à l'expression et que, dans la plupart des exemples donnés par Sully Prudhomme, elle ne suffit pas à la déterminer.

I

Si l'on se reporte à l'étymologie, le mot exprimer (*ex-primere*) signifie faire sortir en pressant. C'est donc une métaphore, très heureusement choisie, pour désigner l'acte par lequel nous rendons extérieurs et sensibles nos états de conscience. Les faits psychiques ont cela de particulier qu'ils ne sont connus directement que du sujet. N'importe qui peut voir ma maison, mes vêtements, mon visage qui sont des objets

(1) *Que sais-je ?* p. 30.

matériels ; mais je suis seul, absolument seul à connaître directement mes pensées intimes, mes sentiments, mes projets. Mes semblables, et en général tous les êtres conscients, portent en eux comme moi un monde invisible et impénétrable. Comment correspondre ? comment échanger nos idées ? Ce ne peut être qu'au moyen de signes, représentations graphiques, sons, gestes, perceptibles à la fois par celui qui envoie le message et par celui qui le reçoit.

Ces signes sont empruntés à presque tous les ordres de perceptions : ils peuvent affecter l'ouïe comme les mots parlés, la vue comme les mots écrits, le toucher comme les points saillants de l'écriture Braille. Seules les perceptions olfactives et gustatives ne sont pas employées ordinairement comme signes. La raison en est sans doute qu'il est moins facile de les produire. Tantôt le signe est un acte ou une modification du sujet qui s'exprime : c'est par exemple un cri, un sourire, ou encore la pâleur de son visage, l'altération de ses traits. Tantôt le signe est détaché de lui comme le son d'un instrument, un tableau, un emblème. (1)

Mais ce qui nous intéresse davantage à notre point de vue, c'est le rapport entre le signe et la chose signifiée.

Ce rapport peut être arbitraire et conventionnel. Il n'y a aucune ressemblance entre les traits et les points de l'alphabet Morse et les sons qu'ils représentent. Aussi quand le sens d'un signe conventionnel a été perdu, il est fort difficile de le retrouver. Que signifient les alignements de Carnac et les hiéroglyphes gravés dans la chambre funéraire de Gavrinis ? C'est un grand mystère pour les archéologues.

(1) Pour la commodité de l'exposition nous appellerons sujet *A* le sujet qui s'exprime, et sujet *B* le sujet avec lequel il veut communiquer.

Entre le signe et la chose signifiée il peut aussi y avoir un rapport empirique résultant d'une association par contiguïté. Quand je rencontre une personne que j'ai déjà vue, je songe à la maison où elle m'a été présentée, aux motifs pour lesquels j'y étais en visite, aux émotions que j'y ai éprouvées. Ces images, ces idées, ces sentiments formaient, dans ma première expérience, une série continue que rappelle le fragment que j'en retrouve. C'est ainsi qu'en soufflant à un acteur embarrassé les premiers mots d'une phrase, on lui remet en mémoire la phrase et la tirade entière.

Au lieu d'être accidentelle et fortuite comme dans cet exemple, l'association peut être constante ou du moins fréquente. Chaque fois que je passe devant une forge ouverte, j'aperçois des ouvriers qui, le marteau en main, battent le fer sur l'enclume ; et naturellement il s'établit en ma mémoire une connexion entre le forgeron et son outil principal. De là vient que les corps de métier ont choisi pour emblème soit l'objet qu'ils fabriquent, soit l'instrument dont ils se servent habituellement. Une roue peinte sur un mur nous indique l'atelier d'un charron ; une lunette, la boutique d'un opticien. Ici c'est une image ou une idée qui nous est suggérée par le signe.

Mais l'émotion elle-même s'accompagne de manifestations extérieures qui peuvent servir à l'exprimer. Quand elle est vive, elle trouble le cours du sang, le ralentit ou l'accélère, fait monter le rouge au visage ou le couvre d'une pâleur subite. Si l'objet qui l'excite est présent et que rien ne l'empêche, elle passe tout de suite à l'acte. Chez un poltron il n'y a pas l'intervalle d'une seconde entre la peur et la fuite. Mais si, pour une cause ou pour une autre, l'émotion est contenue, la force nerveuse qu'elle a mise en liberté peut se dépenser de deux manières. Ou bien elle ébauche et simule l'acte au

quel la passion incline ; ou bien elle se borne à agiter les organes les plus mobiles, comme les mains, la langue, les lèvres. Ces deux sortes de manifestations s'observent chez un homme en colère. Il trépigne comme pour fouler aux pieds son ennemi, il serre les dents comme pour le mordre, il tend les bras et serre les poings comme pour le frapper. Mais en même temps il jette des cris, il se livre à une gesticulation désordonnée par où se décharge le trop-plein de son énergie surexcitée.

Quand les émotions n'ont point de manifestation qui leur soit propre, elles empruntent leur mimique à des émotions analogues. Le geste a ses métaphores comme la parole. Si semblable est l'expression de l'amitié et de l'amour qu'à ne les considérer que du dehors, on risquerait de les confondre. Joindre les mains, étendre les bras, s'agenouiller, se prosterner, ces gestes du croyant qui prie sont aussi les gestes du combattant qui s'avoue vaincu, se désarme et se rend à merci. Pour exprimer le remords, on se frappe la poitrine, on s'arrache les cheveux, on se mord les lèvres comme si, après avoir reconnu sa faute, on voulait s'en punir soi-même. (1)

Les signes de ce genre ont une importance capitale dans les arts plastiques. Pour exprimer les émotions, le peintre et le sculpteur n'ont qu'un moyen : c'est d'en reproduire les manifestations les plus caractéristiques. (2) Disposant de toutes les ressources du langage, le poète peut analyser l'émotion elle-même et en indiquer les causes ; mais il ne laisse pas de décrire l'aspect de ses personnages, de peindre leurs jeux de physionomie, leurs gestes, ou, comme

(1) Cf. Darwin. *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*. G. Ferrero. *Les Lois psychologiques du Symbolisme*. Th. Ribot. *La Psychologie des Sentiments*.

(2) Voir à ce sujet *La Suggestion dans l'Art* par P. Souriau. Deuxième partie. Ch. I.

dit Sully Prudhomme, de nous montrer l'ombre que projettent les mouvements de l'âme sur l'écran diaphane du corps.

Lorsque avec ses enfants vêtus de peaux de bêtes,
Echevelé, livide, au milieu des tempêtes,
Caïn se fut enfui de devant Jéhovah....
... *Et, le doigt sur la bouche*,
Tous ses fils regardaient trembler l'aïeul farouche. (1)

Stella se tait. *Au loin son regard semble lire.*
Caressant d'une main qu'agite son délire
Les cheveux du jeune homme assis sur le gazon,
Et de l'autre attestant le sublime horizon,
Debout, la bienheureuse en extase s'arrête. (2)

Passons maintenant à une autre catégorie de signes, ceux qui ont avec la chose signifiée un rapport de ressemblance. S'agit-il de représenter un objet sensible, le plus simple est de susciter par un procédé quelconque une perception semblable. Pour donner l'idée de l'azur du ciel ou du vert printanier, le peintre étend sur la toile une couleur pareille. Pour donner l'idée d'un bruit, il suffit de l'imiter avec un instrument ou avec la voix : et de là les onomatopées qui, d'après certains philologues, ont joué dans la genèse du langage un rôle considérable. Pour donner l'idée d'un acte, on se borne parfois à le mimer en le simplifiant. Quand par exemple une mère menace son enfant, elle agite le bras à demi tendu, comme si elle voulait le frapper. Ne pouvant représenter le mouvement lui-même, le peintre et le sculpteur en représentent une des phases essentielles. Comme la photographie instantanée, ils fixent un des multiples aspects d'un spectacle changeant. Ils arrêtent l'oiseau dans son vol, mais il nous semble que ses ailes battent encore. Quand je vois

(1) V. Hugo, *La Légende des siècles*. La Conscience.
(2) Sully Prudhomme, *Le Bonheur*. p. 211.

le Discobole rassemblé sur lui-même, bandé comme un arc prêt à se détendre, je ne saisis qu'une de ses attitudes ; mais, par une association spontanée, cette attitude me suggère celles qui ont précédé ou suivi. L'image que j'ai sous les yeux est incomplète, mais mon imagination l'achève sans peine. C'est ainsi que par des traits fixés et des figures immobiles, la peinture et la sculpture nous donnent l'illusion du mouvement.

S'il s'agit d'exprimer des émotions, la difficulté est plus grande. On conçoit qu'une ligne puisse représenter une autre ligne, une couleur une autre couleur : ce sont perceptions toutes semblables. Mais quoi de commun entre un sentiment et un geste ? De ces deux événements l'un est psychique, l'autre physique : il y a entre eux une différence de nature. Néanmoins ils peuvent avoir en commun quelques caractères accidentels. Ces caractères, Sully Prudhomme les a catalogués avec soin dans un chapitre de son ouvrage.

Comme la douleur qu'il exprime, un cri peut être désagréable, faible ou fort, bref ou prolongé, aigu, déchirant, etc. D'après Sully Prudhomme, c'est grâce à cette communauté de caractères entre les perceptions sensibles et les états moraux que nous pouvons entrer dans l'âme d'autrui. Quand j'entends se plaindre un enfant malade, je suis de l'oreille les changements de son état intérieur. Ce sont d'abord des sanglots espacés, puis un vagissement continu ; enfin la plainte s'exaspère, elle s'enfle et s'élève pour retomber et s'apaiser momentanément. A ces variations de la voix correspondent des variations parallèles de la souffrance : les unes me font connaître les autres, comme le bruissement plus ou moins intense des feuillées me permet de juger de la force du vent.

C'est sur ce principe très simple qu'est fondée

l'harmonie expressive du langage. Quand un poète récite lui-même ses vers, tout parle en lui : ses gestes sa physionomie, mais surtout le timbre, la hauteur, la puissance, les inflexions de sa voix, et jusqu'à ses pauses et ses silences. De ce charme si prenant de la voix humaine rien ne reste dans la notation écrite. Il faut que le lecteur déchiffre les lignes imprimées comme les portées d'une partition musicale, qu'il leur donne la vie et la voix. Mais dans ce travail d'interprétation il est guidé par des indications nombreuses et suffisamment précises. Le sens et la ponctuation marquent les accents et, par suite, le rythme. Les répétitions de mots, les assonances et les allitérations lui font deviner les intentions et les sous-entendus du poète. Pour peu qu'il ait l'oreille délicate et exercée, il sent la lourdeur ou la légèreté des syllabes, la valeur expressive des voyelles et des consonnes. Il saisit de subtiles correspondances entre le son des mots et les sentiments qu'ils expriment. Comment par exemple lire à haute voix ce vers de La Fontaine sans imiter les efforts de la grenouille qui veut se rendre aussi grosse que le bœuf :

Envieuse, s'étend et s'enfle et se travaille...

Comment réciter ces vers de Musset où abondent les *t* et les *d* sans mettre dans son accent l'ironie et le sarcasme qui sont dans l'idée ?

Dors-*t*u con*t*ent, Vol*t*aire, et *t*on hi*d*eux sourire
Vol*t*ige-*t*-il encor sur *t*es os *d*écharnés ? (1)

En résumé, le signe peut être uni à la chose signifiée soit par une convention, soit par une associa-

(1) Malgré cette puissance expressive du langage, Sully Prudhomme ne traite point de la poésie dans son grand ouvrage sur l'esthétique. Il devait plus tard combler cette lacune dans son *Testament Poétique*. Comparer à ce sujet *L'Expression dans les Beaux-Arts*, p. 3 et le *Testament Poétique*, p. 31.

tion empirique, soit par un rapport de ressemblance. De ces trois catégories, Sully Prudhomme n'étudie que la dernière. C'est son droit : à cela nous n'avons rien à dire. Mais où le philosophe est répréhensible, c'est quand il restreint arbitrairement et dénature le sens des mots. S'il faut l'en croire, ne sont expressifs que les signes qui ont un caractère commun avec ce qu'ils représentent. A ce compte, les mots n'exprimeraient point les idées, et le geste de se couvrir la tête des deux mains n'exprimerait point le désespoir. Telle est bien la pensée de Sully Prudhomme : il va jusqu'à prétendre que, dans son ouvrage l'*Expression des émotions chez l'homme et les animaux*, Darwin n'a pas traité son sujet et que le livre ne justifie pas son titre, puisqu'il n'étudie pas l'expression proprement dite. C'est une affirmation insoutenable que Sully Prudhomme est obligé de retirer aussitôt. (1)

Connaissant les idées du poète sur ce sujet, on s'explique bien qu'il ait cru découvrir une antinomie entre l'art et l'industrie moderne. Voici à peu près comment il raisonne. Pas de beauté sans expression. Or nos machines ne sont pas expressives, pour cette raison d'abord qu'il n'y a aucune proportion entre leur volume et leur puissance. Leur forme n'est pas plus révélatrice que leurs dimensions, car elle nous renseigne, non sur la nature de leur moteur, mais sur leur destination qui, en définitive, est une pensée humaine.

A cela on peut répondre que l'expression, telle que la définit Sully Prudhomme, n'est pas un élément essentiel de la beauté. Un objet peut être beau par sa seule apparence ; il peut l'être aussi par les idées ou sentiments qu'il évoque, quel que soit d'ailleurs le mode d'association. S'appuyant sur sa théorie, Sully Prudhomme estime que nos paquebots et nos vais-

(1) *L'Expression dans les Beaux-Arts*, p. 217.

seaux de guerre sont laids. Mais d'autres esthéticiens, Guyau par exemple, sont d'un avis contraire, et je ne sais si ces derniers n'ont pas raison. Quand une escadre de cuirassés gagne le large à toute vitesse, comment ne pas admirer le génie qui a mis en mouvement de telles masses et qui, d'un mot, d'un geste, les dirige et les arrête ? Nous nous émerveillons devant l'unité et la complexité de la vie : le spectacle de ces milliards de cellules qui travaillent de concert à la même œuvre remplit d'étonnement le savant et le philosophe. Mais chacun de nos grands navires n'est-il pas comme un organisme immense où des centaines de volontés, servies par d'ingénieuses machines, concourent toutes à la même fin ?

Si l'on s'en rapportait à la théorie de Sully Prudhomme, nos appareils d'aviation seraient fort peu esthétiques. En effet, rien dans leur apparence fragile ne décèle leur puissance. Mais c'est en plein vol qu'il faut les voir. Leur forme, leur vitesse, leur bourdonnement donnent l'idée d'un prodigieux insecte, au corps et aux ailes rigides, et que la volonté seule ferait mouvoir. Sully Prudhomme qui a chanté avec tant de lyrisme les victimes du *Zénith*, n'eût-il pas admiré davantage encore les exploits de nos aviateurs qui doivent, non seulement lutter contre les forces aveugles de la nature, mais soutenir, à trois ou quatre mille mètres d'altitude, des combats qui eussent effrayé les héros anciens.

Le poète nous aurait fait observer que le courage des aviateurs est un sujet et que la description de leur machine en est une autre. Mais quand cette machine est en action, elle ne fait qu'un avec l'homme qui s'en sert et la dirige. Les images qu'elle éveille, intimement associées à son aspect extérieur, ne s'en distinguent qu'à l'analyse, si bien qu'elle s'auréole à nos yeux et s'embellit de toutes les prouesses dont elle est l'instrument.

Quoi qu'en dise Sully Prudhomme, nos machines modernes ne sont donc pas toutes sans beauté. Mais comme cette beauté réside moins dans leur forme que dans les idées qu'elles suggèrent, elles sont de nature à inspirer la poésie plutôt que les arts plastiques. (1)

II

Nous venons de voir que Sully Prudhomme prend le mot expression dans un sens restreint, personnel et arbitraire. Mais voici un autre reproche plus grave : son analyse de l'expression considérée comme fait psychique (2), est fort incomplète.

Pour fixer les idées, prenons un exemple emprunté à l'expérience quotidienne : la sympathie pour une personne dont nous partageons la souffrance. Ce fait, très simple d'apparence, est au fond très complexe. Un sujet A éprouve une émotion *e* qui s'accompagne de mouvements corporels, contractions du visage, tension ou relâchement des cordes vocales... Ces mouvements se communiquent au sujet B, soit immédiatement, par le toucher, soit par l'intermédiaire d'un milieu vibratoire, air ou éther. Ils déterminent une impression, puis une perception et enfin une émotion E semblable à *e*. Alors le sujet B prend conscience de sa ressemblance avec le sujet A, ou plutôt il projette et croit ressentir en lui l'émotion dont il est l'écho.

Cette analyse que nous avons empruntée à Sully

(1) Voir dans *Les Solitudes* : Effet de nuit ; poème symbolique qui exprime l'influence du machinisme moderne, et spécialement des chemins de fer, sur notre régime politique et social. Comparer Brizeux, *L'Elégie de la Bretagne* et Vigny, *La Maison du Berger*.

(2) Nous entendons par là l'expression interprétée. Le sujet *A* exprime son état moral par certains signes : il s'agit de savoir comment le sujet *B* peut les comprendre et entrer en communication avec le sujet *A*.

Prudhomme (1), ne satisfait pas notre intelligence curieuse de connaître le pourquoi et le comment des choses. Après avoir pris connaissance du fait, elle voudrait qu'on lui expliquât :

a) La similitude objective de l'émotion E et de l'émotion *e* ;

b) Comment le sujet B se reconnaît semblable au sujet A ;

c) Comment il s'identifie au sujet A au point de souffrir en lui. (2)

Ces deux dernières questions ont été examinées attentivement par certains philosophes, entre autres Schopenhauer qui, pour rendre raison de la sympathie, fait appel aux principes les plus élevés de la métaphysique. (3) Sully Prudhomme n'a étudié que la première question, et voici comment il la résout. L'émotion a certains caractères qui se communiquent d'abord aux mouvements corporels qui l'accompagnent (4), puis au milieu vibratoire, et finalement à l'émotion. Ces caractères s'impriment en quelque sorte sur le sujet B et lui donnent pour un temps la forme du sujet A.

Il nous semble qu'ici Sully Prudhomme fait une méprise : il confond le rapport objectif de ressemblance, connexion réelle entre les choses, et la connaissance ou perception de ce rapport. Deux objets peuvent avoir des caractères communs sans que personne s'en avise. La parenté entre la foudre et

(1) Voir *L'Expression dans les Beaux-Arts*, p. 93.

(2) Nous ne traiterons ici que la première question, car c'est la seule qui intéresse directement la théorie de Sully Prudhomme.

(3) Cf. Schopenhauer, *Le Fondement de la morale*, ch. IV.

(4) Si l'on admet comme Sully Prudhomme l'identité foncière du physique et du psychique, l'émotion et les mouvements qui l'accompagnent sont deux aspects, l'un intérieur, l'autre extérieur, du même événement. Cf. *Préface à la Traduction de Lucrèce*. Ni matérialisme, ni spiritualisme.

l'étincelle électrique existait longtemps avant que Franklin l'eût découverte. Le pélican posé sur un roc et tenant le bec croisé sur sa poitrine ressemble à un faucheur au repos ; mais, pour saisir ce rapport, il a fallu l'imagination inventive et le génie d'un Chateaubriand. Et pour prendre un exemple plus rapproché du sujet qui nous occupe, il y a une analogie lointaine entre la douceur du miel et la douceur de certains caractères. Cette analogie a été notée et consignée dans notre langue, mais non dans toutes. Les Grecs par exemple avaient des mots différents pour désigner le goût agréable du miel et l'aménité du caractère.

Pour qu'une perception sensible éveille une émotion, il ne suffit donc pas qu'elle ait avec cette émotion des caractères communs : encore faut-il que ces caractères soient remarqués et perçus. Mais ici se présente une difficulté sérieuse. On ne peut percevoir un rapport si ses deux termes ne sont pas présents à l'esprit. Par suite, quand le rapport de ressemblance entre la perception sensible et l'émotion a été perçu, cette émotion a déjà fait son apparition dans la conscience : ce n'est donc pas ce rapport qui l'a suggérée.

En résumé, si le rapport de ressemblance n'est point perçu, son effet sur l'association est nul, et quand il est perçu, l'association a déjà eu lieu.

Cette association suppose donc une expérience préalable. En effet, comme nous l'avons déjà remarqué, il y a entre le sentiment et le signe qui l'exprime une différence de nature. Sans doute ils peuvent avoir des caractères communs ; mais ces caractères, étant tout accidentels comme l'intensité ou la durée, ne révèlent point l'essence de l'émotion qu'ils représentent. Un cri peut être plus ou moins intense, plus ou moins prolongé. Si nous l'interprétons comme le signe d'une émotion qui lui est sem-

blable, il nous donnera l'idée de quelque chose de plus ou moins prolongé, de plus ou moins intense. Mais quoi ? Sera-ce la joie, la douleur, la peur, la bienveillance ? Nous n'en saurons rien, car l'expression de tous ces sentiments peut avoir les mêmes caractères d'intensité ou de durée. Pour comprendre la signification précise de ce cri, il faut que, dans des expériences précédentes, nous ayons remarqué en nous-mêmes ou chez les autres une connexion entre tel ton de voix et telle émotion. Sans cette association empirique l'interprétation des signes naturels nous semble impossible.

En cela nous sommes d'accord avec l'opinion commune d'après laquelle la sympathie est fondée sur la connaissance du cœur humain et de ses manifestations. C'est parce que nous avons souffert et pleuré que nous comprenons la signification des larmes. Plus notre expérience des hommes s'enrichit, plus nous sommes habiles à lire sur leur visage ce qui se passe dans leur âme. Mais, d'après Sully Prudhomme, cet art de déchiffrer le langage émotionnel ne s'apprend pas. Nous avons une faculté intuitive qui nous fait voir le sentiment, comme par transparence, à travers le signe.

« C'est, en effet, la fonction même du signe expressif de révéler *immédiatement* la chose signifiée. » (1)

A l'appui de son assertion Sully Prudhomme invoque plusieurs arguments qu'on peut résumer ainsi. Le sens esthétique est inné : l'éducation le développe, mais ne le donne pas. Or jouir de la beauté, c'est d'abord et surtout en comprendre l'expression. La faculté d'interpréter les formes est donc innée comme les aptitudes esthétiques dont elle est la condition primordiale. Dès les premiers mois qui suivent la

(1) *La Vraie Religion selon Pascal*, p. 427.

naissance, l'enfant est physionomiste : au premier regard jeté sur une personne, il voit si elle mérite sa confiance. La timidité qui apparaît chez lui un peu plus tard est comme la peur de comparaître devant des visages humains, autrement dit la peur de l'expression. Enfin aucun étranger ne nous est absolument inconnu, car dès la première rencontre, nous portons un jugement sur son caractère, alors même que sa physionomie aurait une expression toute nouvelle pour nous (1).

Ces preuves, avouons-le, sont plutôt faibles. Pour donner quelque solidité à la première, il faudrait démontrer que toute beauté est expressive et que les aptitudes esthétiques se manifestent avant toute expérience. Or ni l'un ni l'autre de ces points n'est établi. Il existe une beauté purement formelle, et Sully Prudhomme lui-même le reconnaît quand il prend conseil des faits et non de son système (2). Les teintes si variées et si riches des fleurs et de l'aile des papillons nous charment indépendamment des idées ou sentiments qui peuvent s'y associer. D'autre part, même chez les enfants prodiges, le goût pour le dessin ou la musique n'apparaît guère avant l'âge de six ou sept ans. Or pendant ces années, les premières et les plus fécondes de la vie, ils ont eu le temps de faire bien des expériences.

Le nouveau-né comprend-il la signification des gestes et des jeux de physionomie ? Quoi qu'en dise Sully Prudhomme, cela est fort contestable. Darwin raconte que, voulant effrayer son enfant âgé de quelques mois, il simula devant lui la colère ; mais il ne réussit qu'à l'amuser. Je sais bien que les petits enfants manifestent de la frayeur à la vue de personnes inconnues, surtout quand elles ont un aspect étrange

(1) Cf. *L'Expression dans les Beaux-Arts*. Livre II, ch. XIV.
(2) Cf. *Testament Poétique*, p. 195.

pour eux, quand elles portent par exemple une longue barbe ou des lunettes noires. Mais que faut-il en conclure ? Que les nouveau-nés soient bons physionomistes ? Nullement, car ces personnes dont ils ont peur peuvent être très affectueuses et bien disposées à leur égard. Mais par un instinct naturel ils se défient de tout ce qui sort du champ de leur expérience. Qu'on se rappelle le souriceau de La Fontaine. Il s'imagine, le naïf, que le chat est de ses amis parce qu'il est velouté comme sa mère, qu'il a une longue queue et des oreilles pareilles aux siennes. Au contraire, le coq avec sa voix perçante, sa crête pourpre, sa queue en panache étalée, lui semble un être monstrueux. De même l'enfant prête des intentions hostiles à tout ce qui sort de l'ordinaire. Pour lui comme pour les peuples primitifs, l'étranger, c'est l'ennemi. Mais cela ne fait pas honneur à sa perspicacité, car il se trompe dans la plupart des cas.

Il est vrai que certains animaux ont, dès leur naissance, la faculté d'interpréter quelques signes. Les poulets par exemple se réfugient sous l'aile de leur mère dès que celle-ci glousse pour les avertir d'un danger. Mais ici peut-être nous sommes en présence d'un cas d'association innée. N'oublions pas en effet que l'animal naissant est comme une machine montée qui répétera, sans presque rien y changer, les bruits et les mouvements de la machine qui l'a produit.

Nous n'insisterons pas sur les autres arguments de Sully Prudhomme. Du fait que certains enfants sont timides il n'y a rien à tirer en faveur de sa thèse, car la timidité n'apparaît chez eux qu'à un âge où la mémoire s'est déjà enrichie de nombreuses associations. Quant aux visages dont l'expression soit toute nouvelle pour nous, ce n'est pas dans la vie réelle qu'il faut les chercher, mais dans les contes

fantastiques. A moins que nous n'ayons toujours vécu en ermites, il n'est pas une physionomie qui ne nous rappelle telle autre que nous avons déjà vue et interprétée.

L'existence d'un caractère commun entre une perception sensible et une émotion ne suffit donc pas pour que la première exprime la seconde. Pas d'expression sans une association préalable. Cette vérité apparaîtra plus évidente si, sortant des considérations générales, nous étudions quelques cas particuliers.

Le saule pleureur exprime l'accablement, la tristesse. Pourquoi ? Parce qu'avec ses branches inclinées vers la terre, il nous rappelle l'attitude d'un homme accablé. Mais pourquoi un front penché, des bras retombants expriment-ils la mélancolie ? Parce que nous-mêmes, dans des moments de découragement ou de lassitude, nous avons pris une pose semblable, ou que nous l'avons observée chez des hommes que nous savions par ailleurs en proie au chagrin. L'analyse démêle donc dans cet exemple, d'abord un rapport de ressemblance entre deux perceptions sensibles, p et p', celle du saule et celle de l'homme accablé ; puis une association empirique entre cette dernière, p', et l'état moral qu'elle manifeste.

Quand il fait grand vent, nous croyons entendre à nos fenêtres une plainte ininterrompue. Les feuilles détachées de leur tige s'enfuient affolées, avec une plainte sinistre.

On ne sait quel troupeau hurle à travers les bois (1).

Ici encore nous relevons un rapport de ressemblance entre le bruit du vent, p, et certaines intona-

(1) *Les Epreuves.* Le Vent.

tions de la voix humaine, p' ; puis une association entre tel mode de la voix, p', et un état moral, comme la souffrance, la peur ou la colère.

Rappelons-nous enfin ce quatrain si joli où Sully Prudhomme décrit un paysage matinal dans l'Eden :

> Vois là-bas dans la brume onduler ce coteau,
> Rose, au bord d'un lac bleu qui miroite et se plisse :
> On dirait qu'une Hébé s'éveille avec délice,
> Froissant le lit soyeux que lui fait son manteau (1).

La forme ondulée de ce coteau, sa couleur rose donnent au poète la vision d'une Hébé qui s'éveille. Les rides de l'eau bleue, ce sont les plis du manteau qu'elle froisse. De ces images gracieuses se dégage une impression de joie, de cette joie spéciale, faite surtout d'espérance, qui s'associe pour nous au matin et à la jeunesse.

Il est cependant un cas où l'association empirique ne semble pas nécessaire : c'est quand le caractère commun entre la perception sensible et l'émotion est un élément affectif. Dans une voix douce et caressante ne croyons-nous pas sentir la douceur et la tendresse de l'âme ? N'y a-t-il point ici « révélation immédiate d'un intérieur par une forme ? » Nullement, comme on peut s'en convaincre en y regardant d'un peu près. En effet, d'après l'hypothèse, le caractère évocateur est un élément affectif, c'est-à-dire une qualité agréable ou désagréable. Par le jeu de l'association, cette qualité pourra susciter une des émotions où elle est impliquée ; mais, si l'on ne tient compte que de la ressemblance, il n'y a aucune raison pour qu'elle évoque celle-ci plutôt que celle-là. D'après la théorie de Sully Prudhomme, une voix rude doit exprimer un état pénible. Mais quel état ? La souffrance, la frayeur, l'irritation, ou simplement un malaise physiologique ou l'altération des cordes vo-

(1) *Le Bonheur*. p. 201.

cales? A ne considérer que la seule ressemblance, l'association pourra choisir entre plusieurs voies et, par suite, l'expression restera indéterminée. Pour qu'elle se précise, il faut qu'elle ait quelque affinité avec une émotion particulière, autrement dit, qu'elle lui ait été associée dans une expérience antérieure.

Sully Prudhomme nous dit que la musique sacrée donne parfois le sentiment du sublime. Elle fait descendre le ciel sur la terre ; elle plonge l'auditeur dans une telle extase qu'il identifie la volupté qu'il éprouve avec la béatitude suprême. Mais à supposer que le fidèle ait, pendant une brève minute, cette illusion, ce n'est pas la musique toute seule qui l'a provoquée. Pourquoi pense-t-il au ciel? A cause du charme prenant de l'harmonie ; mais c'est aussi parce qu'il est à l'église, qu'il vient de faire une lecture pieuse, qu'il médite fréquemment sur les fins dernières, qu'il a vu des images où l'on représente des séraphins jouant de la harpe ou de la viole devant le trône de Dieu. S'il avait entendu le même morceau de musique dans un concert ou au théâtre, il y a grande apparence qu'il eût pensé, non pas au ciel, mais à tout autre chose.

Est-ce à dire que l'analogie ne joue aucun rôle dans l'expression? Loin de là. Elle nous fait saisir des rapports entre certaines perceptions sensibles, la forme d'un arbre par exemple, et d'autres perceptions sensibles, comme une attitude humaine, auxquelles sont associées des émotions. C'est grâce à elle que nous animons la nature et que le murmure des feuillées et des eaux courantes nous semble expressif comme une voix.

L'analogie peut aussi rapprocher des états affectifs et, par suite, les perceptions sensibles qui leur sont associées. Une aube printanière et le sourire d'un ami font sur moi la même impression : c'est

pourquoi l'une me fait penser à l'autre. Le sourire du ciel est une métaphore par laquelle je résume des rapports subtils perçus entre des objets très différents.

Enfin les analogies que je remarque entre la forme et ce qu'elle exprime m'aident à en préciser la signification. Quand j'ai saisi le caractère général d'un morceau de musique, mélancolie par exemple ou enthousiasme, j'interprète avec plus de facilité les changements de timbre, d'intensité, de mesure ; et les moindres nuances de l'exécution me révèlent des nuances correspondantes dans l'émotion exprimée.

Mais ce n'est pas là le seul moyen dont nous disposons pour comprendre la valeur expressive des signes : tout notre être physique et moral entre en jeu quand il s'agit de les interpréter. On a remarqué qu'au théâtre le visage des spectateurs se modèle sur celui des acteurs et imite leurs jeux de physionomie. Or il y a une telle connexion entre l'émotion et les mouvements qui l'accompagnent que, selon plusieurs psychologues, elle n'en serait que la traduction consciente. Toujours est-il que manifester un sentiment, c'est l'éprouver à quelque degré. En composant mon visage sur celui d'un homme, je façonne aussi mon âme sur la sienne. Edgar Poë raconte que, par ce procédé très simple, un enfant gagnait presque toujours au jeu de pair ou impair. Il regardait en face son partenaire, reproduisait l'expression de ses yeux et de ses lèvres, et ainsi devinait presque à coup sûr ce qui se passait en lui.

Plus encore que l'activité musculaire, la mémoire et l'habitude sont de précieux auxiliaires dans l'interprétation des signes. Quand nous avons longtemps vécu avec une personne, son caractère n'a plus de secrets pour nous. Un regard furtif, un plissement des lèvres, une imperceptible altération de la voix, un rien suffit à nous révéler ses dispositions intimes,

De multiples expériences, répétées chaque jour pendant plusieurs années, viennent éclairer la situation présente. C'est pourquoi de légers indices qui pour d'autres seraient insignifiants ou passeraient inaperçus, ont pour nous un sens très clair. Nos amis et nos proches sont représentés en nous par une image extrêmement complexe où se sont amalgamés d'innombrables souvenirs : quand apparaît leur fantôme extérieur, nous n'avons pas besoin de l'examiner longuement pour savoir ce qu'il recèle, car tout de suite nous projetons en lui l'âme que nous connaissons.

Mais la faculté qui joue le principal rôle dans l'interprétation des signes, c'est l'intelligence. Si l'analogie entre les perceptions sensibles et les états moraux était le seul moyen de pénétrer dans autrui, nous serions embarrassés dans une foule de cas, car un grand nombre de signes sont équivoques. Je vois une personne rougir ; son visage devient rose, puis écarlate et, après quelques instants, il reprend sa couleur normale. Que s'est-il donc passé en elle ? Un mouvement de honte, une irritation passagère, ou simplement un trouble organique ? Si je ne tiens compte que de l'apparence, je n'en puis rien savoir. Pour faire entre ces trois suppositions un choix raisonnable, il faut évidemment examiner les circonstances, me rappeler ce que je sais du caractère de la personne : c'est affaire de prudence et de discernement.

Sully Prudhomme était trop subtil analyste pour ignorer à quel point l'expression de certains signes est ambiguë. On pleure de chagrin, mais aussi de tendresse. Et, dans ce dernier cas, les larmes expriment-elles l'affection présente ou le souvenir mélancolique d'un amour passé ?

Dans mes yeux une larme même
Pourrait mentir ;

Car j'aurais beau l'y laisser naître
De bonne foi,
C'est quelque ancien amour peut-être
Qui pleure en moi. (1)

Il faut aussi beaucoup de sagacité pour discerner l'expression menteuse de la vraie. Le langage, dit-on, a été donné à l'homme pour déguiser sa pensée. Hélas ! ce n'est pas seulement la parole qui peut mentir : c'est aussi le regard et le sourire lui-même. Les acteurs sont passés maîtres dans l'art de simuler des sentiments qu'ils n'éprouvent point ou n'éprouvent qu'à un faible degré. Mais le monde, du moins le monde où l'on s'amuse, n'est-il pas lui-même une sorte de représentation théâtrale où les âmes ne sont pas moins fardées que les visages ?

Dans cette mascarade immense des vivants
Nul ne parle à son gré ni ne marche à sa guise ;
Faite pour révéler, la parole déguise,
Et la face n'est plus qu'un masque aux traits savants. (2)

Sully Prudhomme nous assure qu'après le dernier soupir le vrai moi se dévoile : le cœur monte au visage « et ce qu'on n'a pas dit vient aux lèvres s'écrire ». Il se peut ; mais nous n'attendons point que les gens soient morts pour nous informer de leurs sentiments véritables. Quand nous avons besoin de savoir ce qu'ils pensent, nous essayons d'atteindre la réalité qui se cache sous des dehors trop souvent fallacieux. Mais il faut avouer que dans cette recherche la méthode de Sully Prudhomme nous serait d'un faible secours. Si j'attribuais à l'âme les qualités que je remarque dans son enveloppe corporelle, si par exemple je croyais qu'un homme est affectueux et tendre parce qu'il a la voix mielleuse, je

(1) *Les Solitudes*. Scrupule. L'expression de certains tableaux n'est pas moins énigmatique : qu'on se rappelle l'indéfinissable sourire de la Joconde.
(2) *Les Solitudes*. Dernière solitude.

serais un naïf et une dupe. Inversement si je me défiais de tous ceux qui ont les traits irréguliers ou la voix rude, je serais injuste et ridicule. La sagesse des nations nous recommande de ne point juger des gens sur la mine. Excellent conseil, mais qui, dans la pratique, demande beaucoup de tact et de perspicacité.

Enfin il est des cas où le rapport entre le signe et ce qu'il représente est si lointain qu'il ne peut être saisi que par un effort de réflexion. Quel est donc ce peintre qui eut l'idée de représenter Agamemnon assistant, la tête voilée, à l'immolation de sa fille ? Le père n'avait pas eu le courage de contempler le cruel sacrifice auquel le chef avait consenti ; et, pour ne pas voir couler le sang d'une chère victime, il s'était caché le visage dans son manteau. Le geste était pathétique ; mais, pour le comprendre, il fallait évidemment se rappeler l'antique légende. L'émotion ne pouvait naître qu'après que l'intelligence avait répondu à de nombreux pourquoi.

Parmi les formes expressives Sully Prudhomme mentionne les couleurs, les sons, les odeurs elles-mêmes. Il veut que la senteur de l'œillet, si discrète et si fine, représente le caractère ou, comme il dit, l'essence latente de Stella. (1) Mais, du moins dans son traité d'esthétique, il ne parle point du silence. C'est qu'il eût été fort empêché d'apercevoir des caractères communs entre un état moral positif et l'absence de toute perception. Pourtant en bien des cas le silence est éloquent, lorsque par exemple il équivaut à un consentement ou à un aveu.

> Le cœur peut offrir l'infini
> Dans la profondeur du silence (2).

Les grandes douleurs se taisent, et leur silence est plus expressif que les soupirs et les cris ; mais ce

(1) Cf. *Le Bonheur*, p. 163.
(2) *Les Vaines Tendresses*, Silence.

muet langage n'est intelligible qu'à l'esprit qui compare et qui juge.

Nous voilà loin de la théorie d'après laquelle une perception sensible qui a des caractères communs avec un état moral serait expressive par le fait même. La réalité n'est pas aussi simple que cela ; et Sully Prudhomme lui-même le reconnaît quand il nous dit, en son langage, que « la mobilité de la forme humaine est dans ses expressions symbolique autant que reproductive. » (1) Reproductive en ce sens qu'il y a une analogie entre le signe et le sentiment qu'il manifeste ; symbolique en ce sens que l'association des idées facilite et complète l'interprétation de ce signe. C'est ainsi que le sourire d'un ami est infiniment plus expressif pour nous que pour des étrangers.

L'aveu est à retenir, mais il n'est pas complet. Sully Prudhomme ne parle que de la physionomie mobile et, par cette restriction, il laisse entendre que la figure ou l'attitude du corps en repos révèle immédiatement les qualités de l'âme. La finesse des traits atteste la finesse de l'esprit ; l'unité du visage exprime l'intelligence dont la fonction principale est de ramener les faits à des lois, les lois générales à d'autres plus générales encore, bref à mettre de l'ordre dans le chaos des représentations concrètes.

Mais qui ne voit combien cette manière de concevoir le dedans d'après le dehors est arbitraire et abusive ? Sully Prudhomme aurait dû se rappeler à ce propos quelques fables de La Fontaine. Parce que le Paysan du Danube avait de grosses lèvres et le nez tortu, on aurait pu conclure qu'il avait l'esprit épais et fait de travers. Pourtant le grand cœur et l'éloquence de ce sauvage forcèrent l'admiration du sénat romain. Quand on examine de près les correspondances de ce genre entre le physique et le moral, on

(1) *L'Expression dans les Beaux-Arts*, p. 208.

voit qu'un bon nombre sont purement verbales. Qu'y a-t-il de commun entre la finesse des traits et la finesse de l'esprit? Un mot sans plus, et un mot qui n'est pas pris dans le même sens au propre et au figuré. En effet, des lèvres fines sont des lèvres minces : elles pourraient tout aussi bien figurer un esprit étroit, tandis que des lèvres épaisses seraient la marque d'un esprit large. Quoi de plus fantaisiste que de tels rapprochements !

De même, qu'est-ce que Sully Prudhomme entend par l'unité du visage? Veut-il dire que les différentes parties de la face humaine s'unissent pour former un tout, ou qu'elles sont groupées symétriquement autour d'une ligne médiane? Mais en ce sens tout visage a de l'unité, même celui des pensionnaires de nos asiles. Entend-il par unité la proportion, la qualité d'un visage dont les diverses parties ne sont ni trop grandes ni trop petites par rapport les unes aux autres? Mais si la proportion est agréable à l'œil, elle n'exprime point par elle-même l'intelligence : témoin ces figures de cire exposées aux vitrines de nos modistes et qui sont aussi régulières qu'insignifiantes.

En résumé, l'existence d'un caractère commun entre une perception sensible et un état moral ne suffit pas pour qu'il y ait expression. Il faut en outre que ce caractère commun ait été dégagé, mis en lumière, et que, dans une expérience antérieure, il ait été associé à une émotion. Sans cette double condition nous n'avons même pas cette illusion anthropomorphique que Sully Prudhomme appelle « l'expression subjective » et qui consiste à humaniser la nature en y projetant notre âme.

A plus forte raison l'analogie ne suffit-elle pas à nous faire connaître les dispositions intimes et le vrai caractère de nos semblables. La raison en est que les ressemblances entre nos émotions et leurs

manifestations extérieures sont très générales, si bien qu'un caractère remarqué dans un geste ou un cri, la durée par exemple, peut convenir à une foule d'états psychiques. Si donc la méthode de Sully Prudhomme était universellement appliquée, ce serait un véritable bouleversement dans la vie sociale : les hommes auraient les uns pour les autres des défiances injustifiées ou des sympathies déraisonnables. Ce n'est pas sur le galbe du visage ou le timbre de la voix qu'il faut juger des hommes. Pour nous faire une idée aussi exacte que possible de leur intérieur, le seul moyen pratique est de rechercher les connexions réelles, objectives entre le physique et le moral.

Ces connexions sont de deux sortes. Les unes sont générales et s'observent chez tous les hommes : la moue par exemple exprime le dégoût ou le mépris. (1) Les autres, plus instructives peut-être, sont particulières et varient selon les individus. Ce n'est que par un long commerce avec une personne, par l'observation attentive et minutieuse de ses faits et gestes, que nous parvenons à saisir les relations entre son extérieur et son caractère. Ces relations sont parfois bien singulières, et la raison d'être nous en échappe : elles sont réelles cependant puisqu'elles ont été suggérées et vérifiées par l'expérience. C'est ainsi que nous parvenons à lire dans les âmes ; mais nous fier à de vagues et lointaines analogies, c'est nous exposer à des erreurs continuelles, car tout ressemble à tout, et si dans une forêt il n'y a pas deux feuilles absolument semblables, il n'y a pas non plus dans le vaste univers deux choses absolument différentes.

(1) Duchenne, de Boulogne, a démontré qu'en électrisant tel muscle de la face, on donne à la physionomie une expression déterminée. Il a ainsi établi d'une manière scientifique la connexion entre nos émotions et leurs signes naturels.

III

Terminons par quelques remarques sur le parallèle entre le physique et le moral et sur le vocabulaire de Sully Prudhomme.

Pour démontrer qu'il existe des caractères communs entre nos perceptions sensibles et nos états moraux, Sully Prudhomme invoque l'autorité du langage. Un grand nombre de termes qui ne désignaient primitivement que des objets, qualités ou actions d'ordre physique s'emploient maintenant au moral et au figuré. Le mot dur par exemple se dit d'un rocher, mais aussi du cœur, du caractère, de la souffrance. La plupart des qualificatifs du style conviennent aussi bien à des objets matériels. Ils appartiennent aux catégories de l'intensité : faiblesse ou force des expressions ; de l'étendue : élévation, profondeur du style ; de la résistance : style dur, ferme ; du mouvement : style lent, rapide, alerte, traînant. Plusieurs de ces qualificatifs sont empruntés aux sensations thermiques, gustatives ou visuelles : style froid, style fade, insipide, style terne, éclatant, coloré. (1)

Il est clair que cette extension de sens ne s'est point faite au hasard. Si deux objets, l'un d'ordre physique, l'autre d'ordre moral, sont qualifiés de même, c'est qu'il y a entre eux un certain rapport. Mais ce rapport n'est pas toujours, comme Sully Prudhomme semble le croire, une communauté de caractère. Si nous consultons les traités de rhétorique, nous voyons que les tropes ou figures de mots s'expliquent et se justifient, non seulement par un rapport de ressemblance comme dans la métaphore, mais par un rapport quelconque : cause à effet, moyen à fin, partie

(1) L'inverse peut avoir lieu, mais ce cas est très rare. Ainsi le mot poli, épithète morale désignant l'urbanité des citadins, a fini par désigner une qualité physique et est devenue à peu près synonyme de lisse, uni.

à tout, genre à espèce... Parfois ce rapport n'est pas simple : le passage du sens primitif au sens dérivé s'est opéré grâce à plusieurs intermédiaires dont la recherche exerce la patience et la subtilité des étymologistes. Ainsi espion et épicier sont deux vocables de même racine. Du mot latin *bacillus* qui signifie bâton s'est formé le mot français imbécile qui signifie faible d'esprit. Le mot grog qui désigne un mélange d'eau et d'alcool vient du mot grosgrain qui désignait au moyen-âge une étoffe grossière fabriquée en France.

Or parmi les figures de mots cataloguées par Sully Prudhomme, toutes ne sont pas fondées sur un rapport de ressemblance. Par exemple une douleur aiguë est une douleur causée par un instrument à pointe fine, poignard ou aiguille. Ici le qualificatif qui caractérise la cause a été appliqué à l'effet : c'est une métonymie et non une métaphore. Inversement le qualificatif de l'effet peut être appliqué à la cause. Une colère bleue est une colère qui rend le visage blême et presque bleuâtre. On dit aussi bien, et pour une raison analogue, une colère rouge.

Il est aussi des tropes qui ne peuvent s'expliquer que par une série de rapprochements. Pourquoi disons-nous une douleur sourde ? Un sourd est celui qui, privé du sens de l'ouïe, n'entend pas ou n'entend qu'à peine. Le mot qui désigne l'infirme a servi à qualifier ses perceptions, puis des perceptions semblables aux siennes : un bruit sourd est un bruit vague et faible. Enfin, par une troisième extension de sens, nous appelons sourde une douleur diffuse et à peine consciente. Pour prendre un autre exemple, qu'entendons-nous par un style profond ? Dans cette image le rapport entre la forme et le fond est conçu comme un rapport de contenant à contenu. Plus le contenant est profond, et plus il peut recéler de choses secrètes qu'on a le plaisir de découvrir l'une après l'autre. Or quand on réfléchit sur certaines

phrases de nos grands écrivains, on y aperçoit des sens de plus en plus riches : c'est comme un trésor spirituel qui se cache dans la profondeur du style. Qu'est-ce encore que de hautes et vastes pensées ? Quand un observateur s'élève en ballon ou sur une montagne, un immense horizon se découvre devant lui. De même, à mesure que l'esprit généralise davantage, il semble s'élever, car l'extension de ses idées s'accroît et il embrasse d'un seul regard un plus grand nombre d'objets. C'est cette comparaison assez subtile que nous résumons d'un mot : la hauteur ou l'amplitude de la pensée.

Si, dans tous les cas cités par Sully Prudhomme, il y avait réellement communauté de caractères entre le physique et le moral, il faudrait en conclure que nos idées et nos sentiments ont trois dimensions comme les objets matériels, et qu'ils se déplacent comme eux dans l'espace. Nous disons, en effet, un esprit élevé, large, profond, une pensée lente ou rapide. Pour expliquer ces images deux hypothèses sont possibles. Ou bien le sens dérivé ne garde rien de la compréhension du sens primitif, ou bien il en garde quelque chose. Dans le premier cas, il n'y a point communauté de caractères entre le physique et le moral. Dans le second cas, comme le sens primitif implique l'étendue et le mouvement, il s'ensuit que nos états moraux sont également étendus et mobiles. Sully Prudhomme aurait certainement rejeté cette seconde supposition : il n'était pas dupe des mots au point de croire que la lourdeur de l'esprit se mesure à la balance. Il aurait donc été obligé d'admettre que plusieurs des tropes signalés par lui ne supposent pas un rapport de ressemblance, mais un autre rapport quelconque entre le physique et le moral, ou bien qu'ils sont de purs symboles servant à rappeler et à résumer des opérations intellectuelles assez compliquées.

*
* *

Pour toutes ces raisons, nous ne croyons pas que le parallèle tenté par Sully Prudhomme entre le physique et le moral soit véritablement scientifique. Nous pourrions dire la même chose de l'ensemble de son ouvrage. Il apparaît, au premier regard, comme un tissu serré de définitions précises, d'analyses minutieuses, de raisonnements et de preuves ; mais il est loin d'avoir la solidité d'autres ouvrages moins ambitieux et plus fidèles à la méthode positive. Il s'y mêle trop d'hypothèses hasardeuses, trop de rêveries, et surtout le vocabulaire n'y a point toute la fixité désirable.

Pour qu'un traité ait une valeur scientifique, il faut que les mots importants aient toujours le même sens : c'est là une condition élémentaire et essentielle. Or, non content de prendre certains termes dans une acception particulière et personnelle, Sully Prudhomme semble perdre de vue la définition qu'il en a donnée, si bien que le lecteur ne sait plus où il en est. En voici quelques exemples.

D'après Sully Prudhomme, l'expression est fondée « sur une correspondance entre les mouvements de l'âme et les ébranlements nerveux, entre la vivacité des passions et celle des sensations. » (1) C'est la manifestation d'une émotion au moyen d'une forme ou synthèse de perceptions sensibles. Tel est en effet le sens qu'il donne habituellement à ce mot et, pour simplifier l'exposition, nous l'avons entendu ainsi au cours de ce chapitre. Mais en plusieurs passages Sully Prudhomme le prend dans une acception beaucoup plus large : il veut que la forme exprime, non seulement les modifications de la sensibilité, mais encore les idées, les volitions, en un mot tous les états moraux.

(1) *L'Expression dans les Beaux-Arts*, p 31.

Cependant il ne parle point dans son ouvrage de l'expression des idées. La raison en est sans doute que les idées générales se communiquent par le moyen des mots, c'est-à-dire par le moyen de signes conventionnels qui ont peu ou point de rapport avec les objets signifiés. A côté des idées générales il y a bien les perceptions sensibles et les images concrètes, celles par exemple qui servent de modèle au peintre et au sculpteur. On peut imiter l'ovale d'un visage par un ovale semblable tracé sur du papier ou de la toile ; mais c'est là représenter plutôt qu'exprimer.

Ailleurs Sully Prudhomme nous dit que l'expression a pour objet, non pas un état moral passager, mais le caractère ou l'âme, et nous voyons assez bien comment il a passé d'un sens à l'autre. Chaque émotion donne une forme particulière au visage ou même au corps entier. Elle disparaît sans laisser de trace apparente. Cependant si elle se renouvelle fréquemment, elle peut à la longue façonner l'organisme à son image et le marquer de son empreinte. C'est ainsi que la tristesse chronique, le souci constant, l'effort obstiné rident et ravinent le visage qui devient expressif d'une habitude ou d'un état.

Pour d'autres raisons moins faciles à saisir, la forme peut exprimer la constitution physique d'un être sans conscience, comme un rocher ou un arbre. La flexibilité des branches du saule pleureur nous révèle la nature de son bois qui, étant assez tendre, ne peut supporter le poids des feuilles. (1)

En combinant ces divers sens, nous arrivons à la définition suivante : l'expression est la manifestation par une forme d'une « essence latente », en d'autres termes d'une nature physique ou morale.

Mais nous ne sommes pas au bout de notre travail

(1) *L'Expression dans les Beaux-Arts*, p. 334.

d'interprétation. La nature d'un être s'explique par son histoire. On ne peut comprendre la composition chimique d'un terrain, ses stratifications et ses failles sans se rappeler les enseignements de la géologie sur la lente formation et les bouleversements de l'écorce terrestre. D'après Sully Prudhomme, l'humanité actuelle est le produit et le dernier terme d'une évolution mille fois séculaire. C'est une fleur dont les racines plongent dans l'infini du passé. L'homme préhistorique, notre ancêtre, descend d'une espèce aujourd'hui disparue, et cette espèce elle-même a son origine première dans une cellule vivante qui est apparue, on ne sait comment, à la surface de notre globe. Depuis ce germe primordial jusqu'à l'homme il y a un développement progressif dont les agents principaux sont la concurrence vitale et la survie des plus aptes. Voilà ce que nous disent, en leur langage, les plus belles des formes vivantes et les chefs-d'œuvre de la statuaire. La beauté plastique exprime la dignité de l'espèce humaine, c'est-à-dire le haut rang qu'elle a conquis sur sa planète et, par suite, l'histoire douloureuse et sublime de la vie, ses lents efforts, ses avortements, ses triomphes. (1)

Que l'Hercule Farnèse et l'Apollon du Belvédère fassent penser à la descendance animale de l'homme, nous le voulons bien : l'imagination des poètes est si fertile en rapprochements ingénieux. Mais comment Sully Prudhomme n'a-t-il pas vu que le dernier sens qu'il donne au mot expression est en désaccord avec le premier ? Tout signe, dit-il, nous révèle l'existence et, s'il est expressif, la nature d'une chose réelle. Mais le transformisme n'est qu'une hypothèse, une vue de l'esprit. Une belle statue peut rappeler cette théorie à ceux qui la connaissent et s'en préoccupent ;

(1) *L'Expression dans les Beaux-Arts*, Livre II, ch. XIII. Cf. *Que sais-je ?* Ch. XIII.

mais prétendre qu'elle l'exprime, comme le cri exprime la douleur, c'est un étrange abus de mots. A ce compte, l'expression de la Vénus de Milo aurait été ignorée de l'artiste même qui l'a conçue. Il a fallu attendre jusqu'à Darwin pour en comprendre la signification véritable. Franchement n'est-ce pas un peu difficile à croire ?

D'autre part, la nature d'un être et son passé sont deux choses connexes mais bien différentes. Entre la configuration d'un terrain sédimentaire et les révolutions du globe il y a à peu près la même ressemblance qu'entre l'immobilité et le mouvement. L'état de la société européenne est le résultat de toute son histoire ; c'est évident ; mais cette histoire n'est connue que par la tradition et les documents écrits. Nous aurions beau étudier l'âme des peuples, leurs sympathies ou antipathies réciproques, leurs institutions, leurs usages, nous n'en pourrions découvrir l'origine si tout souvenir du passé était aboli. Les événements actuels peuvent bien rappeler les événements antérieurs à ceux qui les connaissent déjà, comme aux érudits et aux historiens : ils les évoquent, ils les suggèrent, mais on ne peut pas dire qu'il les expriment, du moins au sens que Sully Prudhomme attache à ce mot.

Les difficultés redoublent si nous comparons le vocabulaire de *l'Expression dans les Beaux-Arts* à celui des autres ouvrages de Sully Prudhomme. Ainsi dans le *Testament poétique*, p. 196, nous lisons cette note inquiétante :

« L'expression peut être soit toute passionnelle, soit proprement esthétique ; dans le second cas la chose exprimée est indéfinissable, c'est l'objet de l'aspiration. » (1)

(1) Cf. *Les Solitudes*. Le Peuple s'amuse et *Stances et Poèmes*. Ici-bas.

Ainsi quand Sully Prudhomme s'indigne contre la licence et le mauvais goût de certains théâtres, l'expression de ses vers est passionnelle; elle est esthétique quand une fleur qui se fane le fait rêver à des printemps éternels. A prendre les termes en toute rigueur, il s'ensuit que dans le premier cas l'expression, n'étant pas esthétique, n'a rien à voir avec la beauté, et que dans le second cas le poète exprime l'inexprimable. Comprenne qui pourra !

Comme nous l'avons vu, Sully Prudhomme définit le beau, le sublime et le gracieux d'après leurs rapports avec l'idéal. Le beau nous le fait seulement entrevoir et le désir qu'il excite demeure inassouvi. Ce qu'il ne fait que promettre, le sublime le donne ; il nous montre l'idéal exceptionnellement réalisé. Quant à la grâce, elle est toute terrestre et n'élève point notre pensée vers un monde meilleur. Le sublime est l'idéal même ; le beau en est le reflet et l'annonce, et la grâce semble l'ignorer.

Voilà, semble-t-il, une distinction assez nette : le malheur est que Sully Prudhomme, l'oublie quelquefois. Ainsi, dans un de ses poèmes, il nous représente la grâce comme évocatrice de rêve.

> C'est dans le contour seul, presque immatériel,
> Que le souffle divin se révèle et dépose
> *La grâce qui l'exprime et ravit l'âme au ciel* (1).

Ce ravissement, cette extase n'est autre que l'aspiration. Mais si la grâce et la beauté ont les mêmes caractères et produisent les mêmes effets, comment les distinguer l'une de l'autre ?

Le beau, nous dit Sully Prudhomme, a pour élément essentiel l'agréable, c'est-à-dire une forme qui plaise aux sens. Cependant il n'est pas tellement entêté de sa théorie qu'il soit incapable de voir les faits qui lui

(1) *Le Prisme.* Devant la Vénus de Milo.

sont contraires. Il ne nie point l'existence d'une beauté purement intellectuelle ou morale. Une idée, une image, une vision intérieure peut nous charmer sans avoir besoin de prendre corps ni de se rendre sensible.

Sa beauté que j'ai faite et n'ai pas possédée
(Car les yeux de mon corps n'ont rien vu de pareil)
Vêt la splendeur pudique et fière de l'Idée
Qui fuit l'argile et peut se passer du soleil ! (1)

Un acte héroïque, un sentiment généreux ou délicat nous plaisent indépendamment des formes qu'ils revêtent.

« ... Il existe une beauté morale, tout intentionnelle, qui n'emprunte rien aux images fournies par les sens. La conscience morale nous oblige, comme une poussée de bas en haut vers cette beauté-là. » (2)

Enfin la formule où Sully Prudhomme résume son analyse du sublime nous semble en contradiction avec cette analyse elle-même. Le sublime serait une prise de possession momentanée de l'idéal. Ce qu'on possède, on ne le désire plus. Pourquoi donc dans sa définition, peu claire du reste, Sully Prudhomme nous parle-t-il d'un essor de l'âme, c'est-à-dire d'une aspiration ?

« En architecture, le sublime, c'est l'expression pour l'âme de sa dignité triomphante par l'image que les matériaux, hardiment ordonnés, lui offrent d'un essor puissant qui triomphe de la pesanteur. » (3)

*
* *

Au terme de cette étude il nous vient un remords. Notre critique n'a-t-elle pas été pointilleuse et sé-

(1) *Les Vaines Tendresses*. Vœu. Cf. *Stances et Poèmes*. Au lecteur. Encore.

(2) *Que sais-je ?* p. 193.

(3) *L'Expression dans les Beaux-Arts*, p. 262. Cf., p. 252.

vère à l'excès ? Que resterait-il de notre travail si l'on nous jugeait nous-même avec cette rigueur ? *Si iniquitates observaveris, Domine, quis sustinebit ?* Notre excuse, c'est que Sully Prudhomme a prétendu fonder l'esthétique sur une base solide, à savoir la psychologie de l'artiste. Il aurait voulu apprécier les œuvres d'art, non d'après son impression personnelle, mais d'après une règle objective et vraie pour tous. Nous sommes donc en droit d'examiner s'il a réussi dans son entreprise. Quel a été le résultat de sa longue et scrupuleuse enquête ? A-t-il trouvé une définition, un principe qui puisse servir de règle à nos jugements esthétiques ? Nous ne le pensons pas : l'expression, telle qu'il la définit, varie d'un individu à l'autre, et chacun voit dans une œuvre d'art, comme dans les spectacles de la nature, à peu près ce qu'il veut. Mais il a mis en lumière ce fait que, dans un grand nombre de cas, il y a une communauté de caractères entre la perception sensible et l'état moral qu'elle exprime. Plusieurs de ses analyses sont aussi remarquables par leur justesse que par leur ingéniosité. Son ouvrage, hérissé de difficultés, agace, irrite quelquefois, mais il fait réfléchir, et ceux qui s'intéressent à l'esthétique le consulteront toujours avec profit.

CHAPITRE V

L'Art.

I. Sa fin comparée a celles de la science et de la morale.
II. Ses effets.
III. Classification des Beaux-Arts.

I

Selon Taine, l'art a pour fin de mettre en évidence un caractère choisi dans la réalité ou, comme il le dit, de le rendre dominant ou dominateur. L'idéal ne serait pas autre chose que l'idée ou représentation intellectuelle de ce caractère. Guidé par elle, l'artiste combine des éléments empruntés à la nature pour en former un tout original.

La conception de Sully Prudhomme n'est pas très différente. Selon lui, l'art est une transformation du réel, transformation qui a pour principe et pour règle l'idéal « prescrit à chaque artiste par son tempérament. » (1) Mais cette conception très simple, il l'élargit en quelque sorte à l'infini en la rattachant à un vaste système métaphysique. L'Inconnaissable imprime au monde accidentel un essor vers la per-

(1) On voit que Sully Prudhomme prend ici l'idéal dans un sens spécial. Il entend par ce mot l'idée directrice, la « qualité abstraite » qui guide l'artiste dans ses choix et lui permet de se juger et de se corriger lui-même. Ailleurs ce mot désigne la beauté parfaite, le bien absolu, la félicité suprême. Dans les deux cas, l'idéal a pour propriété de nous satisfaire mieux que le réel.

fection. Ce mouvement ascensionnel a des temps d'arrêt, de brusques retours et aussi des réussites qu'attestent les belles formes que nous admirons dans la nature. Mais aucune de ces réussites ne satisfait l'Inconnaissable qui cherche toujours au-delà de ce qu'il réalise. L'artiste devine son intention, sa pensée secrète ; et devançant l'exécution de ses desseins, il nous met sous les yeux une image de ce qu'il voudrait faire. Il est donc en un sens plus puissant que la nature : « il rebâtit le monde avec plus d'art que Dieu. » (1)

Toutefois qu'il ne s'enorgueillisse point de cette supériorité. La nature produit des êtres vivants et, comme tels, infiniment complexes. La plante par exemple a des organes multiples qui se composent eux-mêmes d'un nombre prodigieux de cellules. Elle a besoin d'un terrain convenable, d'humidité, de chaleur, faute de quoi elle dépérit. Mais aucune de ces conditions n'est nécessaire à une image qui, du reste, est incomparablement moins riche d'éléments et de détails. Aussi le chêne représenté pourra-t-il être plus majestueux, mieux proportionné et d'une plus belle venue que le chêne réel qui, pendant des siècles, a dû résister à la hache du bûcheron, aux grands froids, à la tempête, à l'incendie, à mille causes de destruction. De même, nous ne connaissons aucun homme qui soit avare par essence et par profession. Ceux qui sont le plus enclins à ce vice sont contenus par l'affection, le sentiment des convenances ou la crainte du ridicule. Ils ont une position sociale, une famille, des amis ; de là divers sentiments qui contrarient leur penchant naturel et l'empêchent de régner en maître. Mais dans un roman ou un drame l'avare n'a d'autre fonction que de développer son penchant et de le porter à la plus haute puissance.

(1) *Epaves*, L'Artiste.

Parcimonieux et rapace, il le sera donc plus âprement et plus cyniquement que dans la réalité. Il accomplira son type et sera parfait en son genre.

Si donc l'artiste réussit parfois mieux que la nature, c'est qu'il doit résoudre des problèmes moins difficiles. Il est soumis à des conditions moins nombreuses et moins tyranniques ; en un mot, il est plus libre, et Sully Prudhomme a bien vu que c'est de là surtout que lui vient sa puissance.

> Imaginer, c'est faire à son gré toutes choses,
> Affranchir les effets de la lenteur des causes,
> Ne plus subir son sort, mais, le pouvant choisir,
> Voir enfin le bonheur naître du seul désir !
> Maître et dispensateur du temps et de l'espace,
> C'est hâter ce qui tarde, arrêter ce qui passe,
> Et dans un ciel intime embrasé de soleils,
> Etendre à l'infini des horizons vermeils (1).

Puisque l'art consiste à transformer le réel pour l'accommoder à l'idéal, il s'ensuit que, dans un monde où tout serait parfait, il n'aurait plus de raison d'être. A quoi bon en effet former des représentations qui seraient tout au plus égales à la réalité ? Quand l'original est sous nos yeux, qu'avons-nous affaire d'un portrait ? Aussi le poète suppose que dans son Eden les peintres et les sculpteurs ne produiront plus. Chacun d'eux admirera le genre de beauté qu'il préfère, l'idéal qu'ici-bas il a tenté de fixer sur la toile ou dans le marbre ; mais le possédant, il ne sentira pas le besoin de le reproduire. Il sera contemplateur et non plus créateur.

> Le Corrège ici nage en un matin nacré,
> Rubens en un midi qui flamboie à son gré ;
> Ravi, le Titien parle au soleil qui sombre
> Dans un lit somptueux d'or brûlant et pourpré.
> Que Rembrandt ébloui voit lutter avec l'ombre...

(1) *Epaves.* L'Artiste.

Et tous goûtent le Beau, seulement soucieux,
Le possédant fixé, d'en sentir les merveilles !

Il leur suffit que l'âme en soit le pur miroir ;
Créateurs au repos, il leur suffit de voir
Leur idéal exempt de sa terrestre gaze.
En bas la renommée a comblé leur espoir,
En haut leur récompense est l'éternelle extase ! (1)

Admirer est une grande joie, mais créer en est une plus grande encore. Si les artistes en sont privés dans l'autre monde, leur bonheur n'est pas complet. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles le poète fait une exception en faveur de la musique. Les bienheureux chantent dans l'Eden, comme les anges dans le paradis chrétien ; et chacun d'eux trouve spontanément les mélodies qui expriment le mieux le ravissement de son âme.

Avec une telle conception de l'art, Sully Prudhomme devait peu goûter les doctrines littéraires en vogue pendant sa jeunesse. Le naturalisme cher à Zola et à ses disciples lui apparaissait comme une véritable aberration. Est-il possible que l'artiste soit indifférent au sujet et mette toute son ambition à reproduire fidèlement la réalité ? L'art ne serait-il donc qu'une photographie ou un décalque ? La fidélité de l'imitation est sans doute un mérite ; mais de plusieurs œuvres également ressemblantes, également parfaites de forme, celles-là nous semblent à bon droit supérieures dont le sujet est plus intéressant et le modèle plus beau.

Sully Prudhomme avait raison : l'imitation n'est pas le principe essentiel de l'art. Qui oserait soutenir que le musicien doit se borner à reproduire les bruits naturels comme le murmure du vent ou le gazouillis des ruisseaux ? L'architecte s'inspire de son génie

(1) *Le Bonheur*, p. 192.

et des travaux de ses devanciers ; mais ce n'est pas dans les cavernes ni dans les forêts qu'il va chercher l'idée de ses constructions. Si donc l'art est l'imitation de la nature, il s'ensuit que l'architecture n'est pas un art, et la musique non plus. Il est à remarquer, du reste, que les naturalistes les plus intransigeants sont, malgré eux, infidèles à leur doctrine. Ils ne peuvent s'y tenir, ce qui prouve qu'elle n'est conforme ni à la nature ni à la raison. Ils ne sont pas indifférents au choix de leurs sujets. Quand ils prétendent reproduire un modèle, ils le transforment à leur insu. Comme tous les véritables artistes, ils s'efforcent de mettre en relief certains caractères : la seule différence, c'est qu'ils s'attachent aux caractères vils et répugnants. Jules Lemaître fait remarquer à ce propos qu'un romancier naturaliste, décrivant une ferme, la fera plus boueuse et plus mal odorante qu'elle n'est dans la réalité. Il n'y aura jamais assez de fumier dans les cours ni dans les étables, et il mettra sa gloire à élever de beaux tas d'immondices. Il déforme la campagne pour l'adapter à ses goûts : c'est donc un idéaliste à rebours. (1)

La nature est donc pour l'artiste une matière qu'il façonne plutôt qu'un modèle qu'il copie servilement. Il s'en inspire plutôt qu'il ne l'imite ; et les objets qu'il a sous les yeux sont parfois très différents de la représentation qu'il nous en donne. J. Lubbock cite à ce sujet des exemples fort curieux. Sir Joshua Reynolds prenait pour modèle de ses paysages une sorte de jardin d'enfant composé de cailloux, de morceaux de miroir et d'herbes sèches qu'il transformait en rochers, en lacs et en bois. Guido Reni fit prendre un jour à son broyeur de couleurs, homme d'aspect fort vulgaire, une certaine attitude et, d'a-

(1) Cf. J. Lemaitre. *Impressions de Théâtre.* Septième série. La Fin du vieux temps.

près ce modèle, il peignit une ravissante Madeleine. « Mon cher, dit-il à un visiteur étonné, le beau et pur idéal doit être dans l'esprit : peu importe alors le modèle qu'on a sous les yeux. » (1)

*
* *

La fin de l'art nous apparaîtra mieux si nous la comparons à celle de la science et de la morale.

La science nous donne une représentation aussi exacte que possible de l'univers. Dans ses recherches patientes et méthodiques, le savant fait abstraction de ses sympathies ou antipathies ; il se met en garde contre les tromperies de l'imagination et s'efforce de voir la réalité telle qu'elle est. Au contraire l'artiste transforme la réalité pour l'adapter à son idéal. Il altère les traits du modèle, il le retouche, l'embellit, si bien que délibérément ou à son insu il laisse voir ses goûts et ses préférences. L'art ne saurait donc être, comme la science, impersonnel et objectif. Comme on l'a dit avec beaucoup de justesse, il est la nature réfractée à travers un tempérament. Tout poète digne de ce nom se représente lui-même dans ses vers ; il y met sa marque, son empreinte et pourrait à la rigueur se dispenser de les signer.

Il s'ensuit que la beauté n'est pas inséparable de la vérité. L'art est un miroir qui grossit, rapetisse, déforme les objets, non une eau pure et calme qui en reproduit la fidèle image. Rien n'est beau que le vrai, a dit Boileau, et il a raison si l'on prend le mot vrai dans le sens de vraisemblable. Quand un auteur dramatique défigure un personnage légendaire ou historique, son œuvre donne une impression de malaise. Nous l'accusons d'erreur ; une protestation s'élève en nous qui trouble la joie de la contemplation esthétique. Mais pourvu qu'il ne heurte pas les

(1) *Le Bonheur de vivre*, t. II, p. 77 et 72.

idées reçues, qu'il n'énonce pas d'opinions manifestement fausses, le poète peut nous charmer alors même que les faits qu'il raconte seraient purement imaginaires.

Tout ce qui est beau n'est donc pas vrai ; inversement toute vérité n'est point belle et, par suite, ne peut servir de matière à la poésie. Dans ses premiers poèmes, Sully Prudhomme, très jeune encore, promet à son art un immense avenir : une carrière s'ouvre devant lui, dont il n'atteindra jamais les bornes.

> ... Ses chants pour matière
> N'ont-ils pas la science aux sévères beautés,
> Toute l'histoire humaine et la nature entière ? (1)

En d'autres termes, le jeune poète voudrait annexer à son art une province nouvelle et dont l'étendue va toujours croissant : la science. Il ne se bornera plus, comme tant d'autres, à chanter ses rêves, ses amours, ses chagrins intimes. Il sortira de lui-même ; il suivra le mouvement des idées, le progrès des sciences. Il vulgarisera les découvertes les plus importantes ; il dira le courage du savant qui s'expose à la mort pour vérifier un chiffre, et la lutte, souvent cruelle, qui se livre dans son âme entre l'esprit critique et les croyances du passé. Mais la muse qui l'inspire n'est pas la muse du laboratoire, entourée d'instruments aux formes étranges, et méditant sous ses paupières baissées des formules algébriques. C'est « la science aux sévères beautés » ; et par cette restriction, Sully Prudhomme nous indique assez bien dans quelle mesure les vérités scientifiques peuvent servir de matière à la poésie.

L'art a pour fin, non le vrai comme la science, mais le beau : il s'ensuit que, pour être exprimée en vers, une vérité doit être belle, soit en elle-même, soit par

(1) *Stances et Poèmes.* Encore.

les rapprochements ou images qu'elle suggère. Il y a des connaissances particulières qui n'intéressent que les érudits ou les spécialistes, comme la date des comédies de Plaute ou la classification des coquilles marines. D'autres, comme les théorèmes que démontrent les mathématiciens, sont trop subtiles pour être entendues par la masse des lecteurs. Mais il en est qui sont à la fois simples et intéressantes : simples, elles peuvent être comprises sans un trop grand effort ; intéressantes, elles donnent du mouvement à l'esprit. Elles excitent son activité avec intensité et sans fatigue, et réunissent ainsi les deux conditions essentielles de la beauté. De ce nombre sont la théorie de l'évolution et celle de l'équivalence des forces dont Sully Prudhomme s'est inspiré parfois avec bonheur. N'est-il pas merveilleux de songer que les végétaux primitifs, transformés en houille, nous rendent aujourd'hui la chaleur et la lumière qu'ils ont emmagasinées dans leurs tissus il y a des millions de siècles ?

> Soleil ! Gloire à toi, le vrai père,
> Source de joie et de beauté,
> D'énergie et de nouveauté,
> Par qui tout s'engendre et prospère ! (1)

Pour qu'une idée scientifique puisse être exprimée en vers, une autre condition est indispensable. Le poète parle la langue de tout le monde ; entre tous les mots, il préfère les plus usuels qui sont aussi les plus anciens. Ce n'est pas qu'il proscrive absolument tout néologisme. Quand un terme technique est bien fait, harmonieux, consacré par l'usage, il n'a pas de raison de l'exclure. Mais quel poète voudrait introduire dans ses vers, si ce n'est par manière de jeu, des expressions telles qu'*électrothéra-*

(1) *Le Bonheur*, p. 264.

pie ou *chlorate de potasse*? Si donc une vérité ne peut être traduite que dans ce langage spécial, il fera sagement de suivre le conseil d'Horace :

... Et quae
Desperat tractata nitescere posse relinquit

Sully Prudhomme s'est parfois écarté de cette règle, et mal lui en a pris. On sait que dans le Bonheur il a entrepris de nous tracer un tableau de l'histoire des sciences. Il s'engageait donc à ne rien omettre d'essentiel ; mais parmi les notions familières aux mathématiciens et aux chimistes, il en est qui ne se prêtent pas volontiers à l'expression poétique. Elles n'entrent dans le vers que par force et, malgré toute son habileté, Sully Prudhomme n'a pas réussi à dissimuler la violence qu'il leur a faite. Ses vers sentent l'effort ; et, comme il ne pouvait employer le terme propre, il a procédé par allusions, ce qui donne à certains passages l'apparence de logogriphes.

Le corps est un laboratoire
Où Lavoisier porta le jour ;
A toi, Claude Bernard, la gloire
De l'illuminer à ton tour !
Ton œil en perce les arcanes
D'un regard subtil, vaste et sûr.
Du plus rebelle des organes
Tu surprends enfin l'œuvre obscur...
Tes savants et beaux artifices
Contraignent même les poisons
A rendre aux mortels des services. (1)

Cela veut dire, sauf erreur, que Claude Bernard a découvert la fonction glycogénique du foie et les propriétés médicinales du curare ; mais qui s'en douterait s'il ne le savait d'avance ?

En résumé, la science ne peut servir de matière à

(1) *Le Bonheur*, p. 265.

la poésie qu'à des conditions bien déterminées ; il faut que le sujet qu'elle lui offre soit intéressant et qu'il puisse être traité dans la langue commune. Le poète ferait donc fausse route s'il se proposait de mettre en vers les principes essentiels d'un métier ou d'une science. Il sortirait de son domaine propre qui est le beau pour empiéter sur celui de l'utile et du vrai. Il perdrait son temps et sa peine : à quoi bon s'ingénier à mettre en vers des idées qui seraient exposées plus clairement en prose ? Quand je veux apprendre l'horticulture ou la géologie, je consulte un traité spécial, et non des poèmes sur les jardins ou les révolutions du globe. De telles productions n'ont d'autre mérite que celui de la difficulté vaincue ; mais se créer des difficultés pour avoir l'honneur de les vaincre, c'est un emploi de l'esprit qu'on peut se dispenser d'admirer et même d'estimer. (1)

*
* *

Dans la philosophie de Sully Prudhomme, le beau et le bien et, par suite, l'art et la morale sont en connexion étroite.

Le bien pour un être, c'est son être même, et tout ce qui contribue à sa conservation ou à son développement. Pour l'être vivant en général, le bien c'est la vie, la santé, la force. Pour l'homme en particulier, ce sont ses prérogatives humaines : la faculté d'admirer, la recherche de la vérité pour elle-même, le respect de la justice. Quant à la beauté, elle ne serait que la forme sensible sous laquelle nous apparaît le bien. Ce qui est bien dans le monde accidentel se révèle comme beau dans le monde phénoménal.

(1) Sur cette question voir une intéressante et substantielle étude publiée par M. Hervelin dans l'*Hermine*, 1902-1903, sous ce titre : *La Poésie Scientifique et Philosophique chez M. Sully Prudhomme.*

Le beau n'est donc que la splendeur du bien, l'éclat de la perfection. Mais la perfection de l'univers est toute relative : son état actuel est la préparation et l'annonce d'un état plus parfait. La vie tend à une plus grande complexité organique, à une prise de possession plus complète du milieu terrestre. L'homme, créature chétive et ambitieuse, rêve de s'agrandir, de s'ennoblir, d'accroître sans cesse sa dignité. Mais cet idéal qu'il conçoit, ou bien il se borne à le contempler et à le représenter, ou bien il cherche à l'atteindre. De là deux modes d'activité, l'une esthétique, l'autre morale, qui en définitive tendent au même objet. L'artiste et l'homme de bien ont les yeux fixés sur le même idéal.

Sans doute il y a entre eux de notables différences. Le sentiment qui domine chez l'un, c'est l'admiration du beau, l'aspiration à une beauté plus parfaite ; chez l'autre, c'est l'aversion pour le mal, l'amour de la vertu, le regret des fautes commises, la satisfaction du devoir accompli. Mais, si divers qu'ils soient d'apparence, ces sentiments ont une origine commune. Tous sont « des suggestions de l'Inconnaissable ». Qu'est-ce que l'aspiration sinon une sollicitation de l'être métaphysique qui nous invite à communier à l'essor qu'il imprime à l'univers ? Et qu'est-ce que la voix de la conscience sinon l'ordre de collaborer à son œuvre ? Ainsi, dans toutes les sphères de l'activité, nous sommes en communication avec le Divin. Nos instincts sont des impulsions dont l'origine est mystérieuse : des ondulations formées à des profondeurs insondables montent et viennent remuer la surface de notre âme. Tel est le sens de ces paroles assez énigmatiques que Sully Prudhomme adressait en 1897 à l'Association générale des étudiants de Paris.

« Vous êtes des rêveurs aussi, leur disait-il ; vous

l'êtes à votre insu, malgré vous. Ah ! ne vous en défendez pas ! Je vous supplie tous, même les plus sérieux d'entre vous, ceux dont les études sont les plus ardues, les plus positives, de ne jamais répudier la poésie, votre alliée naturelle ; car le rêve dont je parle n'est pas seulement le vagabondage de l'imagination, ni même l'extase de l'âme aspirant à l'objet idéal de ses vœux ; il consiste avant tout pour elle à sentir s'enfoncer dans l'infini toutes les racines de la vie humaine jusqu'à ses fondements mystérieux. La matière propre de la poésie n'est pas l'irréel, mais l'indéfinissable ; les sources n'en résident pas à la surface éclatante du monde, mais bien dans le principe inaccessible d'où rayonne l'activité universelle. Le poète, il est vrai, cueille les images, comme des fleurs symboliques, sur le terrain qu'il foule, mais elles ne lui servent qu'à désigner par des traits de lointaine ressemblance et à illustrer les révélations intimes, ces signaux profonds accordés par la nature à l'homme pour le diriger dans sa nuit. Savants, juristes, philosophes, vous sentez la dernière assise du vrai se dérober à votre atteinte, et dans toutes les recherches le fond fuit la sonde. Mais ce qui échappe à vos prises n'en existe pas moins, et vous aussi vous reconnaissez dans l'indéfinissable ce qu'il y a de plus important, de plus réel, car c'est précisément lui qui supporte et explique toutes les réalités. C'est lui, par exemple, l'essence même de ce qu'on nomme la vie et de ce qu'on nomme la morale. » (1)

Ces considérations sont-elles aussi édifiantes que le croyait Sully Prudhomme ? Si l'être métaphysique est le principe de tous les événements, si c'est lui « qui supporte et explique toute réalité », notre libre arbitre est illusoire. Nous ne sommes que

(1) *Testament Poétique*, p. 254.

d'humbles marionnettes dont il tient en main les fils. Lui seul est responsable de nos volitions et de nos actes. Puisque nous lui faisons honneur de nos bons mouvements, pourquoi ne pas lui imputer nos instincts pervers et nos désirs coupables? N'est-il pas la source unique d'où procède toute activité? Si l'on admet la pluralité des substances et la transcendance de la Cause première, on échappe à cette conséquence ; mais dans la philosophie de Sully Prudhomme que devient la liberté et même la personnalité humaine ?

Notons encore qu'entre le beau et le bien l'association n'est pas aussi constante qu'il semble le croire. Toutes les bonnes actions ne sont point belles. Quand je remplis avec soin ma tâche journalière, quand je rends à mes amis ou à ma patrie de modestes services, je fais des actes utiles et méritoires, mais j'aurais tort de m'admirer pour autant. Le beau suppose une distinction, un éclat qui manquent aux humbles vertus. Il excite l'admiration, l'enthousiasme, tandis que l'honnêteté commande seulement l'estime.

Il en est de la perfection physique comme du bien moral : elle ne revêt pas nécessairement une belle forme. Le singe, le crapaud, les poissons monstrueux des abysses sont aussi parfaits en leur genre que l'aigle ou la gazelle. Ils sont merveilleusement adaptés à leur milieu ; ils sont doués de tous les instincts, de tous les organes nécessaires à leur existence, et rien n'égale la perfection de leur organisation si ce n'est leur laideur.

Inversement la beauté n'est pas toujours, comme le dit un poète, « le vêtement d'or du bien. » Un teint frais, des yeux vifs sont des signes de vigueur et de santé. Mais à quoi correspondent les couleurs splendides d'un coucher de soleil ? Cette féerie ne signifie rien puisqu'elle est due à la réfraction de la

lumière à travers les poussières atmosphériques. Est-il nécessaire d'ajouter que la beauté corporelle n'est pas toujours l'indice de la perfection morale ? La Fontaine l'avait observé, à ses dépens peut-être, et il s'écriait avec sa bonhomie malicieuse :

Que le bon soit toujours camarade du beau,
Dès demain je chercherai femme.

Et Sully Prudhomme de reprendre sur un ton plus amer :

Beauté qui rends pareils à des temples les corps,
Es-tu donc à ce point par les dieux conspuée
De descendre du ciel sur la prostituée,
De prêter ta splendeur vivante à des cœurs morts ? (1)

N'ayant ni les mêmes caractères ni la même extension, le beau et le bien sont jusqu'à un certain point indépendants l'un de l'autre. En est-il ainsi de l'art et de la morale ? L'art n'a-t-il d'autre fin que lui-même, ou doit-il se subordonner à une fin supérieure ? L'art pour l'art ou l'art pour la vie, laquelle de ces formules convient-il d'adopter ?

Sur ce point Sully Prudhomme a peut-être varié. En 1883, quand il publia *l'Expression dans les Beaux-Arts,* il n'était pas éloigné de croire que l'art et la morale sont étrangers l'un à l'autre (2). Comme tous les poètes, il avait fait des vers avant de se demander quelle pouvait être l'utilité de son travail. Mais nous vivons à une époque où la question sociale préoccupe tous les esprits sérieux, et tôt ou tard Sully Prudhomme devait se poser ce problème : quelle est la mission de l'artiste ? Le poète en particulier n'est-il qu'un amuseur, aussi peu utile à l'état qu'un joueur de quilles ; ou bien est-il un Mage, un conducteur

(1) *Les Epreuves*, **Profanation.**
(2) Cf. *L'Expression dans les Beaux-Arts*, **p. 19.**

de peuples, une colonne de feu guidant la caravane humaine dans le désert de la vie ? L'opinion qu'adopta Sully Prudhomme tient le milieu entre ces extrêmes. Il n'a ni la modestie excessive d'un Malherbe, ni l'ambition d'un Victor Hugo. Il se borne à dire que la poésie, telle qu'il la conçoit, a pour mission « de féconder les loisirs des lecteurs et d'employer leurs délassements à leur susciter des aspirations,... d'élargir et d'élever tous les objets de leur activité, d'influer sur leur conception du monde. » (1) C'est dire, en termes assez vagues, que le poète évoque l'image de la félicité idéale, qu'il nous invite à agir pour des fins nobles et désintéressées et qu'il se fait l'auxiliaire de la science en rappelant et en glorifiant ses conquêtes.

Sully Prudhomme n'était donc pas de ces artistes jaloux de leur indépendance pour qui servir, c'est s'abaisser. A chacun son emploi, disent-ils. Que le savant calcule et expérimente, que le professeur enseigne, que le prédicateur moralise : c'est leur affaire. Pour nous, notre besogne est de créer de belles œuvres : c'est là notre fonction sociale. Si nous la remplissons bien, pourquoi nous demander davantage ?

A cela il n'y a rien à dire, sinon que l'artiste est homme et, comme tel, soumis à la loi morale. Citoyen, il doit vouloir le bien de son pays. Or si son œuvre propage des idées fausses ou dangereuses, si elle est une école de corruption, comment s'arrangera-t-il avec sa conscience et quel jugement porter sur lui ? Faut-il l'appeler un honnête homme, un bon patriote, ou un empoisonneur public ?

Baudelaire disait qu'aucune œuvre belle n'est immorale. Rien de plus vrai, car une œuvre immorale ne saurait être belle. Si la raison proteste contre l'erreur, la conscience ne proteste pas moins contre

(1) *Testament Poétique,* p. 228.

toute excitation malsaine. Une œuvre corruptrice ne peut donc donner cette joie pure et sereine qui est la marque de la véritable beauté. (1).

C'est un devoir pour l'artiste de respecter la loi morale : du reste, il serait bien étrange que, seul entre tous les hommes, il fût dispensé de cette obligation. Mais peut-il, sans préjudice pour son art, poursuivre une fin utile, par exemple exciter le patriotisme, prêcher la charité ou la concorde? N'est-il pas à craindre que l'excellence de ses intentions ne le rende peu scrupuleux sur le choix des moyens et que, négligeant la forme pour l'idée, il fasse des ouvrages de vulgarisation et de propagande plutôt que des œuvres d'art? A propos des pièces à thèse, on a souvent remarqué que l'auteur est tenté de combiner les situations et l'intrigue en vue de la démonstration à faire. Chaque scène est une preuve, chaque dialogue une argumentation, chaque personnage un symbole. Son drame est édifiant, instructif, mais il lui manque la première qualité d'une œuvre d'art : la vie. Evidemment il y a là un danger. Mais quand l'artiste convoite la richesse ou la renommée, il est exposé à des tentations plus funestes encore, comme de produire beaucoup et vite et de s'abaisser au niveau de la foule au lieu de l'élever jusqu'à lui. Cependant nul ne reproche à l'artiste d'aimer la gloire : pourquoi lui ferait-on un crime de vouloir du bien à ses semblables? Et s'il peut faire de belles œuvres, stimulé par l'appât du gain, comment croire que l'amour de la vérité et de la justice paralyse nécessairement son génie?

Pour en revenir à Sully Prudhomme, les préoccupations sociales sont visibles dans ses derniers poèmes, notamment dans la *Justice*. Il se demande

(1) Cf. Baudelaire. *L'Art romantique*. VI et XIII.

même s'il ne ferait pas bien de laisser la poésie pour l'action et, après avoir décrit la cité future, de travailler à sa construction. Se rappelant l'exemple de Chénier, il reste fidèle à son art: en le servant bien, il servira son pays. Le clairon qui sonne la charge contribue à la victoire comme les combattants. Pareil à ce clairon, le poète exalte les courages et enflamme les espérances en montrant de loin l'idéal à conquérir. (1)

II

Après avoir exposé, d'après Sully Prudhomme, la nature et la fonction de l'art, disons quelques mots de ses effets.

Un des plus grands bienfaits de l'art est d'isoler le beau, c'est-à-dire de nous procurer des émotions esthétiques pures de toute excitation sensuelle. L'instinct génésique est un principe de désordre et de souffrance ; il produit les désirs furieux, les jalousies, les désillusions, les regrets ; il gâte l'existence de ceux qui s'y abandonnent sans discrétion. Aussi le poète soupire-t-il après la vieillesse qui, l'affranchissant du désir, lui permettra de contempler sans trouble la beauté féminine.

> Et vous, oh ! quel poignard de ma poitrine ôté,
> Femmes, quand du désir il n'y sera plus traces,
> Et qu'alors je pourrai ne voir dans la beauté
> Que le dépôt en vous du moule pur des races ! (2)

L'art opère une délivrance semblable, non en éteignant au cœur toute flamme, mais en donnant au beau un caractère auguste et sacré. En présence d'un chef-d'œuvre tel que la Vénus de Milo, le désir se tait ; nous ne songeons qu'au Divin qui se révèle dans la

(1) Cf. *La Justice.* Epilogue.
(2) *Les Solitudes.* La Vieillesse.

pure forme, et notre émotion grave et chaste a quelque chose de religieux.

Quel visiteur profane, hôte d'un statuaire,
Devant la forme calme et l'artiste anxieux
N'a senti l'atelier devenir sanctuaire
Au colloque muet du modèle et des yeux ? (1)

Un autre effet de l'art, c'est de nous révéler à nous-mêmes. Certains sentiments existent en nous à l'état virtuel, le temps ou les circonstances leur ayant manqué pour atteindre leur plein développement. D'autres, après avoir apparu quelques instants, se sont évanouis, semble-t-il, pour jamais. L'art, magicien incomparable, réveille cette foule de fantômes assoupis dans les limbes de la conscience. Mais rien n'égale le pouvoir évocateur de la musique.

La musique ressemble au soleil qui rallume
Les spectres des objets dans l'ombre ensevelis.

Ce qu'en l'espace font la lumière et la flamme
Qui donnent à la fois couleur et force au corps,
Pour donner forme et vie aux rêves, les accords,
Emules des rayons, le font aussi dans l'âme !

O musique, soleil du monde intérieur !... (2)

Comme le musicien, le poète ranime en nous de chers souvenirs. Tantôt il ravive les chagrins passés, tantôt il calme les douleurs présentes en nous indiquant les remèdes dont il a éprouvé la vertu.

Parfois un vers, complice intime, vient rouvrir
Quelque plaie où le feu désire qu'on l'attise ;
Parfois un mot, le nom de ce qui fait souffrir,
Tombe comme une larme à la place précise
Où le cœur méconnu l'attendait pour guérir (3).

(1) *Le Prisme*, Devant la Vénus de Milo.
(2) *Le Bonheur*, p. 210.
(3) *Les Vaines Tendresses*. Aux amis inconnus.

Ainsi s'établit entre le poète et ses amis inconnus une sorte de société spirituelle. Si différents qu'ils soient de race ou d'opinions, ils ont des traits communs, une ressemblance de nature. Ils forment une famille dont le séjour est « l'invisible monde où les fiers et les doux se sont fait leur cité. » Sans correspondre entre elles, sans échanger de pensées, leurs âmes se savent parentes, et ce sentiment de leur fraternité les remplit d'une joie pure et profonde.

Si un seul artiste est assez puissant pour rapprocher ainsi des milliers d'âmes, que dire de l'art en général ! L'art nous donne conscience de cette nostalgie mystérieuse qui fait le fond de notre nature ; il éveille en nous la divination et le désir d'une cité céleste : en un mot, il suscite l'aspiration. Or quand les hommes aspirent ensemble, ils oublient ce qui les divise, opinions ou intérêts, pour ne songer qu'à leur but commun : l'accroissement de leur dignité. C'est en ce sens que Corneille a bien mérité de la patrie. En nous mettant sous les yeux des héros toujours prêts à sacrifier la passion à l'honneur, il a ouvert, a-t-on dit justement, une « école de grandeur d'âme ». Mais il est aussi un pacificateur, car l'idéal qu'il nous présente est si pur, si largement humain que les Français de tous les partis peuvent l'approuver sans réserve.

C'est ainsi qu'au dessus des passions vulgaires,
Aux vertus qui s'en vont nous forçant d'applaudir,
Tu nous fais oublier nos misérables guerres
Dans un monde où tout l'homme aspire à se grandir.

Ah ! du moins, pour un jour, au pied de ta statue,
Imposant l'accalmie au forum agité,
La France, de sa gloire ancienne revêtue,
Peut jouir, grâce à toi, de l'unanimité ! (1)

(1) *Le Prisme*, Stances à Corneille.

Qui sait même si cette unanimité d'un peuple ne deviendra pas quelque jour l'unanimité du genre humain ? La science qui découvre et enseigne des vérités incontestables, rapproche et unit les intelligences. L'art qui amène l'élite de toutes les nations à penser et à sentir de même, est aussi un agent de concorde et de paix. Les artistes sont « comme les ministres sacrés de la fraternité universelle ; ministres inamovibles, dont l'action pacifiante a, depuis Orphée, Ictinus, Apelle et Phidias, devancé l'influence de l'Evangile et des sciences morales et politiques sur les relations civiles ou internationales. » (1) Sully Prudhomme, qui ne pouvait prévoir la grande guerre et ses horreurs, croit au succès de leur apostolat. La convention de La Haye dont les articles devaient presque tous, hélas ! être bientôt violés, l'enflamme d'espérance. Oh ! vienne le jour où tous les peuples, déposant leurs armes fratricides, travailleront de concert à l'amélioration de la condition terrestre et au perfectionnement de l'humanité !

Faut-il souhaiter que cette fusion des races soit parfaite au point d'effacer complètement toute différence ethnique ? Non pas : si l'union dégénérait en uniformité, ce serait dommage. Chaque peuple a son idéal artistique déterminé par son tempérament qui est lui-même la synthèse de ses éléments ethniques. La France en particulier a son génie propre, fait de mesure, de goût, d'ordre et de clarté. Respectons l'idéal des autres peuples, admirons-le, si nous pouvons ; mais n'allons pas dénaturer le nôtre par une imitation maladroite. Sacrifier nos qualités nationales pour en acquérir d'autres incompatibles peut-

(1) *Testament Poétique*, p. 272. Ce passage est extrait d'une allocution prononcée pour l'inauguration de l'Institut National Américain. Sully Prudhomme y expose ses utopies avec une candide simplicité. Cet esprit si ouvert, si avisé fut parfois dupe de son bon cœur.

être avec notre génie, ne serait-ce pas lâcher la proie pour l'ombre ? Nous n'y gagnerions rien et le monde y perdrait en variété. (1)

Relevons à ce propos une contradiction assez singulière. Sully Prudhomme assure que l'art unifie les esprits, qu'il les rend semblables. D'autre part, nous dit-il, ce qui nous intéresse dans une œuvre d'art, c'est la personnalité de l'artiste autant que l'objet représenté. L'art suppose donc l'originalité des tempéraments et des caractères et, par suite, il tend à détruire ce qui est sa condition d'existence.

Cette difficulté est plus spécieuse que réelle. On peut faire observer que l'art unifie les esprits à la façon de la science. Les notions élémentaires d'arithmétique, d'algèbre, de chimie sont exactement les mêmes pour un Allemand et pour un Français ; mais leur entente sur certains points ne les empêche pas d'être en désaccord sur le reste. Ils peuvent avoir le même idéal artistique sans renoncer à leur antipathie séculaire ni oublier l'opposition de leurs intérêts. Des émotions esthétiques, si vives soient-elles, ne changent point l'âme d'une race, car elles n'effacent point vingt siècles d'histoire. Prétendre établir la concorde par le moyen de l'aspiration poétique, réconcilier deux peuples ennemis en leur chantant des vers, c'est comme si l'on voulait, avec un air de flûte, apaiser la colère formidable de l'océan.

Mais rien n'ébranle la confiance que Sully Prudhomme a dans son art. Il va même jusqu'à soutenir que, seule, la poésie peut pacifier le monde. En effet, nous dit-il, elle exprime des sentiments qui sont les mêmes pour tous. La pudeur, le patriotisme, la pitié, la foi au libre arbitre sont communs à toutes les âmes bien nées. Mais qu'on essaie de définir,

(1) Cf. *Testament Poétique*, p. 276.

d'expliquer ces sentiments et ces croyances, et voilà l'accord rompu : les doctrines se multiplient et les débats se prolongent sans fin. Et Sully Prudhomme de conclure que la poésie seule peut ramener la paix dans notre société troublée. Nous le voulons bien : si réellement la poésie a ce pouvoir, qu'elle en use au plus vite et nous la bénirons. (1)

III

La classification des beaux-arts tentée par Sully Prudhomme repose sur la distinction entre l'expression objective et l'expression subjective. Voici comment il définit l'une et l'autre : on verra par cet exemple que son style en prose n'a pas toujours la simplicité et la clarté désirables.

« L'expression objective d'un être pour un homme, c'est la révélation de cet être à cet homme par sympathie créée entre leurs intérieurs respectifs au moyen de l'extérieur du premier impressionnant les sens du second... L'expression est objective tant que la forme détermine dans l'homme une sympathie qui lui révèle hors de lui un intérieur existant ; elle est subjective quand la forme détermine une sympathie à laquelle ne correspond hors de lui aucun intérieur existant. » (2)

Ainsi l'expression est objective quand elle nous révèle une nature physique ou morale, une essence distincte de la nôtre. Le visage d'une personne vivante a une expression objective, car il manifeste un caractère, une âme. Mais le ruisseau qui chante, la source qui pleure n'ont qu'une expression subjective. Ils nous semblent animés de passions humaines ; mais leur âme, c'est nous qui la leur prêtons. Ils

(1) Cf. *Testament Poétique*, p. 225.
(2) *L'Expression dans les Beaux-Arts*, p. 117.

sont comme un miroir qui nous renvoie, déformée, notre propre image.

Or parmi les arts il en est dont l'expression est surtout subjective, comme la céramique, l'orfèvrerie, l'architecture, la musique ; les autres, comme la peinture et la sculpture, ont une expression surtout objective. De là deux divisions générales.

Le défaut de cette classification saute aux yeux : aucun des genres qu'elle distingue n'a de caractères qui lui soient exclusivement propres. Quand par exemple un musicien chante pour soulager son âme, pour se dire à lui-même ce qu'il sent, l'expression de sa voix est subjective, du moins pour lui. Cependant, avec un peu d'imagination, il ne lui est pas impossible de se dédoubler. L'air qu'il chante peut lui apparaître comme la manifestation d'une âme étrangère, quoique semblable à la sienne. Il lui arrive aussi d'exprimer, non ses sentiments personnels, mais des sentiments définis par un autre au moyen de la parole. Ainsi Gounod a mis en musique le poème de Sully Prudhomme intitulé : Prière. L'auteur d'un drame lyrique se donne pour tâche d'exprimer le caractère d'un personnage ou son état d'âme dans une situation donnée, par exemple la douleur d'Orphée quand il vient de perdre son Eurydice. Même en ce cas la personnalité d'un musicien se révèle dans le style de sa composition ; il n'en est pas moins vrai qu'il a voulu représenter une âme autre que la sienne. L'expression de son œuvre est donc à la fois subjective et objective.

Même remarque à propos des arts décoratifs. Ils ont pour fin d'orner des objets utiles en eux-mêmes comme un meuble, un vase, un habit, un livre. Or la céramique, l'orfèvrerie, la tapisserie, l'enluminure se rattachent soit à la sculpture, soit à la peinture, et peuvent avoir comme elles une expression objective. Ces différents arts empruntent souvent leurs motifs

à la nature. Sur les meubles artistiques nous voyons représentés, au milieu de dessins géométriques, des fleurs, des animaux fantastiques, ou même des scènes de la vie familière. En 1900, à l'Exposition du Petit Palais, on remarqua un vase sacré figurant un lys, le pied étant formé par le bulbe et la coupe par la corolle. Les sculptures des chapiteaux imitent la forme des feuilles d'acanthe, et bien des tapisseries ne font que reproduire des tableaux célèbres.

Il est vrai que parfois le peintre décorateur se borne à assortir d'agréables couleurs et à tracer des arabesques qui n'expriment rien que son idéal et son tempérament : l'expression de son œuvre est alors subjective. Mais en bien des cas le peintre décorateur se distingue à peine du peintre tout court. Quelle différence entre un bouquet de lilas représenté sur un panneau et le même bouquet représenté sur une toile ? Et si l'expression de ces fleurs est objective dans le second cas, pourquoi serait-elle subjective dans l'autre ?

Quand le peintre fait le portrait d'une personne vivante et qu'il a réussi à fixer les traits caractéristiques de sa physionomie, son œuvre est doublement ressemblante, car elle reproduit l'aspect extérieur du modèle et nous fait entrevoir son âme. Mais l'artiste le plus scrupuleux ne peut s'oublier totalement lui-même. Si fidèle imitateur qu'il soit de la réalité, il l'interprète à sa manière. Il met sur son œuvre sa marque personnelle qu'un habile connaisseur pourra reconnaître. Aussi Sully Prudhomme a-t-il raison de dire que son portrait dessiné par Lenoir exprime l'âme de l'artiste aussi bien que la sienne.

J'évoque en ce chef-d'œuvre admiré de plus près
Ton intime personne à ma forme infusée,
Toute la part de l'homme au tombeau refusée !
Et tes coups de crayon s'y montrent deux fois vrais,

Deux fois révélateurs ! car ils y font revivre
Ta propre vision jalouse de poursuivre
Au fond de mon regard ma pensée et mon cœur.

Ta main, sur le papier, de son plus noble geste
A repoussé la Mort et frustré sa rigueur :
Ta vie inaltérable avec la mienne y reste ! (1)

On ne peut donc affirmer d'une manière absolue qu'en peinture l'expression est objective, tandis qu'elle est subjective dans les arts décoratifs et la musique. Il faut dire qu'ici elle est plutôt subjective, et là plutôt objective. La distinction faite par Sully Prudhomme n'est en somme qu'une nuance, et une nuance qu'il est parfois impossible de discerner.

Notons encore que l'expression n'est pas toujours la même pour l'artiste qui crée une œuvre et pour le spectateur qui la contemple. Quand j'écoute un violoniste, l'expression de sa mélodie est objective pour moi, car elle me révèle un « intérieur existant » ; mais pour le musicien elle est purement subjective si le chant n'est pour lui qu'un moyen de manifester ses sentiments intimes. Inversement l'expression d'un paysage peint d'après nature est objective pour l'artiste qui peut comparer l'image à la réalité, la représentation à son modèle. Si son tableau est fidèle, il permet de reconnaître la nature du terrain et celle des végétaux qu'il nourrit. Mais pour moi qui vois ce tableau dans un salon ou un musée, je ne pense point au site qu'il reproduit. Il ne m'apparaît point comme la représentation d'un village, d'une forêt, d'une montagne, c'est-à-dire de quelque chose d'extérieur à lui-même : c'est le village, la forêt, la montagne que je crois avoir devant les yeux. Sans cette demi-illusion je ne puis éprouver de jouissance esthétique. Mais pour qu'elle se produise, il faut que j'anime les traits et les couleurs disposés sur la toile

(1) *Le Prisme*. Pour les Arts.

et que j'achève l'œuvre du peintre en y projetant mes sentiments et mes souvenirs. L'expression, objective pour lui, sera donc, du moins à quelque degré, subjective pour moi. Ainsi le caractère sur lequel Sully Prudhomme fonde sa classification des beaux-arts change de qualificatif selon le point de vue où l'on se place.

En réalité, cette classification a pour principe, non le degré d'objectivité de l'expression, mais le rapport entre l'œuvre d'art et la réalité. Les arts qu'il appelle objectifs, comme la peinture et la sculpture, sont des arts d'imitation. Ce n'est pas qu'ils excluent l'invention et la fantaisie ; ils ne reproduisent pas toujours un objet existant. Mais leurs représentations doivent être ressemblantes. Dans un paysage, il faut que la disposition des branches et la couleur du feuillage fassent reconnaître l'essence des arbres. Le corps humain a certaines proportions dont le sculpteur ne peut s'écarter. Les habitués du théâtre se rendent bien compte si le jeu d'un acteur est naturel ou non. En outre, les tons d'un tableau doivent être assortis, les personnages d'un groupe harmonieusement ordonnés, la mimique d'un acteur doit être en rapport avec les paroles qu'il prononce. Les arts d'imitation sont donc soumis à deux sortes de lois : la ressemblance ou conformité avec la nature, et l'harmonie entre leurs éléments. Les autres arts, comme l'architecture et la musique, ne connaissent que les lois du second genre. Un édifice n'est tenu de ressembler à rien : tout ce qu'on peut lui demander, c'est d'être solide, commode, parfaitement approprié à sa destination et, par surcroît, de plaire au regard et à la pensée. En musique, la nature et la succession des accords sont réglés par des principes que le compositeur n'enfreint qu'à bon escient, pour produire un effet déterminé. Mais ces principes de l'art musical sont intrinsèques, c'est-à-dire tirés de son

essence même, et n'ont rien à voir avec l'imitation.

Ainsi présentée, la classification de Sully Prudhomme semble mieux fondée, sans être entièrement satisfaisante. Elle met dans la même catégorie deux arts qui ont fort peu d'affinité naturelle. On étonnerait beaucoup un architecte en lui disant qu'il est plus proche du musicien que du sculpteur et du peintre. Il ferait observer avec raison que ces artistes doivent comme lui connaître le dessin et qu'il a souvent affaire à eux pour l'ornementation de ses édifices, au lieu qu'il se passe fort bien du compositeur et qu'il pourrait exceller dans son art sans même savoir faire une gamme.

Sully Prudhomme compare les beaux-arts à des individus de nationalité différente faisant le même récit chacun dans sa langue. Les faits racontés sont les mêmes : il n'y a de différence que dans les mots, la mimique et l'accent (1). Celui qui voudrait les caractériser devrait donc avoir égard, non à ce qu'ils disent, mais à leur façon de dire. Il en est ainsi des arts. La musique, la peinture, la poésie peuvent traiter le même sujet, la tendresse maternelle par exemple; mais il est évident que chacun de ces arts le traitera dans des conditions déterminées et par les moyens qui lui sont propres. Ce qui les distingue, ce n'est donc pas l'expression elle-même, qualité qui peut leur être commune, mais leurs moyens d'expression.

Si le moyen d'expression est la ligne géométrique, droite, plein-cintre ou ogive, nous avons l'architecture. Si c'est la ligne vivante, nous avons la sculpture, à laquelle on peut rattacher les arts décoratifs. Outre les lignes de toute sorte, la peinture emploie la couleur étendue sur un plan unique. La musique a pour moyen d'expression le son modulé et rythmé, et la poésie, le langage mesuré. Quant à l'art dra-

(1) *L'Expression dans les Beaux-Arts.* Livre I. Ch. II.

matique, il emprunte ses moyens à tous les autres. Attitudes, gestes, couleur et coupe du costume, ton de la voix, chant et langage versifié, il n'est point de forme expressive que l'acteur ne puisse utiliser. Son art est donc, en un sens, le plus complexe de tous.

Cette classification, la plus simple et la plus communément admise, trouve une confirmation dans les théories récentes sur la genèse des arts. D'après Th. Ribot, (1) la danse serait l'art primordial et la source commune de tous les autres. Tous les peuples, dans leur enfance, se plaisaient à représenter par des danses symboliques les principaux événements de leur vie, mariages, chasses ou guerres. Pour régler les évolutions des danseurs, ils avaient recours à un chant mesuré et à des paroles rythmées. De là l'origine des *arts en mouvement* : la musique et la poésie. A l'occasion de ces danses, les hommes primitifs, comme les sauvages d'aujourd'hui, se barbouillaient le corps et le visage et s'ornaient de dessins variés. Ils s'efforçaient de plaire par des attitudes gracieuses ou expressives ; et cette plastique vivante, on s'avisa bientôt de la fixer dans le bois ou la pierre. De là l'origine des *arts en repos* : la peinture et la sculpture.

Cette classification laisse de côté l'architecture ; mais il faut remarquer que l'architecture est un art spécial, en ce sens qu'il ne sépare point le beau de l'utile. L'architecte est à la fois artiste et constructeur. Ce n'est pas assez pour lui de satisfaire le regard : il se préoccupe surtout d'édifier un abri durable et approprié à certains besoins. Mais le musicien, le peintre et le poète peuvent ne se proposer d'autre fin que de produire de belles œuvres. S'ils servent l'intérêt social, c'est médiatement et indirectement. Ils cherchent d'abord le beau et trouvent le reste, c'est-à-dire le bien et l'utile, par surcroît.

(1) Cf. Th. Ribot. *La Psychologie des sentiments* p. 336.

CHAPITRE V.

Les lois fondamentales de la versification française.

I. A quelle occasion et dans quel dessein fut composé l'opuscule sur l'art des vers.
II. Les lois essentielles de la versification française rattachées au principe du moindre effort.
III. Essai de justification historique de cette théorie.
IV. Observations critiques.

L'art que Sully Prudhomme a cultivé avec tant de succès, la poésie, a pour moyen d'expression le langage versifié. Il était donc naturel que ce poète ingénieux et subtil, avide de comprendre et qui voulait voir jusqu'au fond des choses, portât ses réflexions sur les principes essentiels de l'art des vers. Des circonstances particulières l'engagèrent à publier le résultat de ses recherches. Il ne voyait pas sans déplaisir se lever une génération littéraire qui ne partageait ni ses opinions ni ses goûts. Non qu'il craignît d'être comme tant d'autres oublié, méconnu et de survivre à sa gloire. Mais il pensait avec raison que, si les idées des décadents et des symbolistes venaient à triompher, ce serait la ruine de la versification française. Les jeunes novateurs déclaraient qu'il ne faut point légiférer en poésie; ils saccageaient avec entrain la tradition ; ils ne respectaient aucune des règles que leurs aînés tenaient pour intangibles. Et Sully Prudhomme, rapprochant dans sa pensée le symbolisme et l'industrie, l'un déformant

le vers, l'autre enlaidissant la nature, se demandait avec inquiétude si la beauté, cette marque divine, n'allait pas s'effacer de notre planète. (1)

Mais n'y avait-il pas moyen de conjurer le mal ? Ne pouvait-on du moins jeter un cri d'alarme et mettre les jeunes littérateurs en garde contre des innovations funestes ? Sully Prudhomme crut de son devoir de les avertir. C'est dans ce dessein qu'il composa l'opuscule intitulé : *Réflexions sur l'art des vers*, et plusieurs préfaces et discours qu'il a rassemblés dans son *Testament poétique*. Il se propose de démontrer d'abord qu'il y a une différence essentielle entre la prose et le vers, puisque les règles fondamentales de notre versification n'ont rien d'arbitraire, mais qu'elles dérivent d'un principe incontestable : la loi du moindre effort.

I

Dans sa célèbre réponse à un acte d'accusation, Victor Hugo se donne pour un révolutionnaire en poésie. Il se compare aux Scythes, aux Daces, et prétend avoir comme eux tout bouleversé, tout dévasté. Pourtant, à ne considérer que sa métrique, il fut un novateur relativement timide. Il n'a pas émancipé la versification française ; car, s'il l'a débarrassée de quelques entraves, il lui en a imposé d'autres non moins gênantes. Il se permet l'enjambement sur la césure médiane ou d'un vers à l'autre ; il emploie assez fréquemment la coupe ternaire qui partage l'alexandrin en trois parties égales ou inégales. Par contre, il se fait presque une obligation de la rime riche, éclatante, imprévue, si bien qu'en somme il ne se donne guère plus de licence que les classiques.

Le chef de l'école parnassienne, Leconte de Lisle, eut un égal respect de la rime, mais fit un usage plus

(1) Cf. *Testament Poétique*, p. 252.

modéré du rejet et de l'enjambement. Au lieu que Victor Hugo change volontiers de rythme dans l'intérieur d'une pièce, les Poèmes antiques ou barbares sont une succession de rimes plates ou de strophes toutes pareilles. D'autre part, Leconte de Lisle évite avec soin les chevilles, les mots faibles ou impropres, les images banales. De là une poésie admirable de plénitude, de vigueur, d'éclat, mais qui n'est pas sans monotonie ni sans raideur. On l'a comparée à une guerrière revêtue d'une armure resplendissante d'émaux et de pierreries, mais qui lui donne une allure un peu contrainte.

Délivrer la poésie française de cet ornement qui est un fardeau, ce fut le rêve des symbolistes. Ils voulurent remplacer sa cuirasse rigide par une robe légère qui prît la forme de son corps et en suivit tous les mouvements. Leur dessein était louable ; mais au lieu de faire un choix parmi les règles traditionnelles dont plusieurs sont manifestement arbitraires et surannées, ils trouvèrent plus commode de les abolir toutes, et leur petite révolution littéraire ne tarda pas à dégénérer en anarchie.

L'initiateur de la réforme fut Paul Verlaine, d'abord disciple fidèle, puis apostat du Parnasse. Qu'elle fût littéraire ou morale, toute règle pesait à ce bohême, à ce faune égaré dans notre civilisation. Depuis Malherbe, tous nos poètes évitaient l'hiatus ; ils s'abstenaient d'introduire dans le corps du vers certains participes passés au féminin pluriel tels que *aimées*, *ravies*, *disparues*, pour cette raison que la syllabe muette ne peut ni se compter ni s'élider ; mais Verlaine ne se fait pas tant de scrupule :

> Son nom ? Je me souviens qu'il est doux et sonore
> Comme ceux des *aimées* que la vie exila. (1)

(1) Presque tous les exemples sont empruntés à la *Poésie Contemporaine* par M. Vigié-Lecocq, Ch. VIII, Technie.

Dans son Art poétique dont les vers de neuf syllabes ont une claudication si bizarre, il s'élève avec force contre la superstition de la rime :

Tu feras bien, en train d'énergie,
De rendre un peu la Rime assagie.
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où ?

Oh ! qui dira les torts de la Rime ?
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime ?

Le poète émancipé remplacera avantageusement la rime riche par la rime suffisante ou la simple assonance. S'il le trouve bon, il poura faire rimer un mot avec lui-même. Il enfilera, si cela lui plaît, tout un collier de rimes du même genre, masculines ou féminines.

Allons, frères, bons vieux voleurs,
Doux vagabonds,
Filous en fleur,
Mes chers, mes bons,
Fumons philosophiquement.
Promenons-nous
Paisiblement :
Rien faire est doux.

Ailleurs c'est une syllabe masculine qui rime avec une féminine.

Voici que la nuit vraie arrive.
Cependant jamais fatigué
D'être inattentif et naïf,
François-les-bas-bleus s'en égaie.

Même quand il emploie la coupe ternaire, Victor Hugo respecte la césure médiane. La sixième syllabe de ses alexandrins, finale d'un mot, est toujours marquée d'un accent fort ou faible. Le vers est donc divisé pour l'œil, sinon pour l'oreille, en deux parties égales. C'est là un vestige de la supers-

tition classique que les novateurs s'empressent de faire disparaître. Verlaine écrit tranquillement :

... Me voici tout en larmes
D'une joie extraordinaire : votre voix
Me fait comme du bien et du mal à la fois ..

Ou encore :

Tels les mourants savourent l'huile du saint Chrême.

Verlaine a une prédilection pour les vers de sept, neuf ou onze syllabes parce que, dit-il, le rythme impair est « plus léger, plus soluble dans l'air. » Trouvant sans doute que l'alexandrin manque d'ampleur et de majesté, il essaie du vers de treize syllabes.

Londres fume et crie. Oh ! quelle ville de la bible
Le gaz flambe et nage et les enseignes sont vermeilles.
Et les maisons dans leur ratatinement terrible
Epouvantent comme un sénat de petites vieilles.

A meilleur droit que Victor Hugo, Verlaine aurait donc pu se flatter d'avoir déchaîné un vent révolutionnaire. Mais si hardies qu'aient été ses innovations, il ne tarda pas à être dépassé par ses disciples ou imitateurs. Voici, à titre de document, un extrait de l'art poétique que Francis Jammes a inséré au début de ses Géorgiques chrétiennes.

J'accepte qu'un pluriel rime à un singulier

Encor tel que l'oiseau, qui du ciel prend mesure,
Le rythme ici et là hésite à la césure.

L'hiatus quelquefois vient à point rappeler
Celui qui est poète au plus simple parler.

Alors que l'*e* muet s'échappe du langage
Je ne veux pas qu'il marque en mon vers davantage.

Les syllabes comptées sont celles seulement
Que le lecteur prononce habituellement. (1)

(1) *Les Géorgiques chrétiennes*, p. 33. Cet ouvrage a paru en 1912, mais les premiers vers de F. Jammes sont de 1888.

Ainsi l'*e* muet, même non élidé, ne compte plus dans l'intérieur du vers ; et la poésie savante revient par un long détour à la simplicité ou, si l'on veut, au laisser-aller de la chanson populaire. Cela est grave, et voici qui ne l'est pas moins. On trouve chez les symbolistes des vers interminables de 16,18 et même 20 syllabes, tels ce vers de Moréas, si démesurément long qu'on en attend la fin avec impatience :

Et mes litières s'effeuillent aux ornières, toutes mes litières
[à grands pans (1)

La mesure étant abolie comme la césure, les symbolistes devaient poser en principe que les vers ne sont que des membres de phrases longs ou courts, égaux ou inégaux suivant l'émotion régulatrice du rythme, ou plutôt suivant le caprice de l'inspiration. Quand ces membres de phrases sont rimés ou assonancés, ils gardent encore une vague ressemblance avec le vers traditionnel ; mais si vous supprimez l'homophonie des finales, que leur reste-t-il ? Ces prétendus poèmes ne sont plus que de la prose où l'on va souvent à la ligne.

Etire-toi, la Vie est lasse à ton côté
— Qu'elle dorme de l'aube au soir,
Belle lasse,
Qu'elle dorme —
Toi, lève-toi : le rêve appelle et passe
Dans l'ombre énorme,
Et, si tu tardes à croire,
Je ne sais quel guide il te pourra rester
— Le rêve appelle et passe,
Vers la divinité. (2)

Certains théoriciens du symbolisme ont appelé cela des « vers libres » : c'est faire injure à La Fontaine

(1) Cité par la *Revue indépendante* d'août 1891, p. 217
(2) F. Vielé-Griffin, La Clarté de vie.

et à Molière. Les vers des Fables et de l'Amphytrion, comme ceux des chœurs de Racine, sont réguliers ; ils se conforment à tous les préceptes traditionnels sur le nombre des syllabes, le repos de l'hémistiche, l'hiatus, l'alternance des rimes masculines et féminines. Ils sont d'inégale longueur ; mais il se peut que la variation de leur rythme, loin d'être laissée au hasard, soit réglée par des lois qu'un grand artiste comme La Fontaine sentait sans se les formuler. Rien de tel dans certains poèmes symbolistes. Ne disons pas qu'ils sont composés de « vers libres », ce qui donnerait lieu à une confusion regrettable, mais plutôt de vers amorphes, polymorphes ou, comme on l'a dit, invertébrés.

En somme, la métrique des symbolistes se réduit à une règle, une seule, celle de l'abbaye de Thélème : *Fais ce que tu voudras.* Aucune restriction, aucune entrave ne doit être imposée au poète. Laissons-le libre de choisir pour chacune de ses œuvres la forme qui lui convient. Son unique préoccupation doit être d'adapter son style à sa pensée et de rendre les mouvements de son cœur sensibles dans le rythme de sa phrase. Qu'il choque les usages, les conventions, les règles généralement admises, peu importe pourvu que sa poésie soit vivante.

« Quand donc viendra ce poète béni qui, maître de sa forme, fera chanter enfin une poésie vivante, dialogue spontané de son âme avec la nature, poésie diverse, souple, multiple, infinie, mélodieuse et rythmée, qui ne soit plus tel ou tel article tenu par un spécialiste ? Oui, de la poésie vraie, spontanée, sincère, changeante et chantante, indéfinie comme les choses, infinie comme l'âme : de la Poésie qui soit de la Vie. » (1)

(1) *Testament Poétique*, p. 122 Lettre de A. Boschot à Sully Prudhomme. Il est à remarquer que la plupart des révolutions littéraires se sont faites au nom de la vérité et de la vie. C'est pour rendre l'alexandrin plus souple et plus vivant que Victor Hugo l'a disloqué. Avant lui, nous dit-il, le vers était comme

II

Qu'on appelât poèmes des compositions inspirées par ces théories, où l'on ne distinguait parfois ni mesure, ni césure, ni rime, cela causait à Sully Prudhomme un réel chagrin. Il sentait bien qu'elles ne manquaient point d'harmonie ; mais cette harmonie était celle de la prose et non du vers. Quelle différence y a-t-il donc entre l'une et l'autre ?

Quand j'écoute un morceau de musique, une marche militaire par exemple, je remarque qu'il est divisé en parties égales, scandées par le son de la caisse ou par le pied retombant en cadence sur le sol. Ces divisions d'égale durée s'appellent mesures. Chaque mesure comprend un temps fort suivi d'un ou deux temps faibles ; et la succession des temps forts frappés à intervalles égaux constitue le rythme qu'on appelle régulier et qui est aussi le plus facile à saisir.

Dans le même morceau de musique, je remarque encore qu'à certains moments la mélodie semble se poser, puis reprend son essor, et ainsi de suite jusqu'à ce qu'elle expire. Ces temps d'arrêt plus ou moins longs partagent la composition musicale en phrases et en membres de phrase. Ce genre de rythme est nettement marqué dans les chansons populaires ou encore dans les cantiques. Quand la phrase musicale se compose de quatre membres, le troisième est généralement identique au premier, mais le dernier diffère du deuxième, ce qui donne à l'oreille un double plaisir, celui de la répétition et celui de la variété.

Ce second genre de rythme musical a son analogue dans la prose. Quand nous lisons à haute voix, nous appuyons sur certaines syllabes et nous glissons plus

une raquette portant douze plumes en rond ; mais de cette chose morte il a fait un oiseau vivant, une alouette divine. Cf. *Les Contemplations*. Réponse à un acte d'accusation.

rapidement sur les autres. Appelons accent oratoire cette insistance de la voix. (1) Le rapport de durée entre les intervalles qui séparent les accents, principaux ou secondaires, c'est en quoi consiste le rythme de la prose. Scandons par exemple cette phrase de Bossuet :

Celui qui *règne* dans les *cieux*, et de qui relèvent tous les empires, — à qui *seul* appartient la *gloire*, la majesté et l'indépendance, — est aussi le *seul* qui se glorifie de faire la *loi* aux *rois*, — et de leur donner, quand il lui *plaît*, de grandes et de terribles leçons. (2)

Cette phrase se compose de quatre membres qui ont chacun quatre accents oratoires : c'est le type de ce que les manuels de rhétorique appellent une période carrée. Ici les intervalles sont assez longs et, sauf un, à peu près égaux. L'allure du style n'exprime que le mouvement large et continu de la pensée. Mais quand l'orateur s'anime, ce rythme paisible n'est plus d'accord avec son émotion. Sa respiration se fait plus courte, moins régulière, et l'agitation de son âme se manifeste par un rythme brisé et comme haletant.

Aveugle, où allez-vous ?
Quelle malheureuse route enfilez-vous ?...
Il est perdu : je ne le vois plus ;
Il ne se connaît plus lui-même,
Et ne sait où il est...
Quel abîme lui est réservé !
Quel précipice l'attend !
De quelle bête sera-t-il la proie !
Sans secours, sans guide, que deviendra-t-il ?
Hélas ! hélas ! (3)

(1) L'accent oratoire tombe toujours sur une syllabe marquée de l'accent tonique, mais la réciproque n'est pas vraie. La voix n'appuie pas également sur tous les mots ; mais, soit dans la conversation, soit dans la lecture expressive ou la diction, elle souligne les mots les plus importants.

(2) O. F. de Henriette de France.

(3) Méditations sur l'Evangile.

Mais quelle est la loi de ce rythme oratoire ? D'après Sully Prudhomme, il faut et il suffit que chaque intervalle satisfasse l'oreille, qu'il ne soit ni trop long ni trop court par rapport aux précédents. Comme on le voit, cette règle est assez vague et fort élastique (1). Du fait, l'écrivain en prose jouit d'une plus grande liberté que le versificateur. Celui-ci doit, non seulement conformer l'allure de son discours au mouvement de sa pensée, mais le diviser en parties égales ou symétriques. Dans la poésie française, ces divisions, qui correspondent aux mesures de la musique, sont marquées par la rime. Grâce à elles s'introduit dans le langage un élément nouveau : la régularité. Les vers et les strophes se succèdent, semblables par la forme, différentes par le sens, et cette diversité dans la similitude n'est pas sans charme.

En somme, il y a entre la prose et les vers la même différence qu'entre le plain-chant et la musique. Le plain-chant a l'harmonie, le rythme, mais non la mesure. De même, une belle prose, celle de Chateaubriand par exemple, peut être aussi harmonieuse que les plus beaux vers. Par le timbre et la sonorité des mots, par sa cadence et la variété de ses coupes, elle peut être merveilleusement expressive. Malgré tout, il lui manque le battement d'ailes du vers. Elle est musicale, mais elle ne l'est pas au plus haut degré : et c'est pourquoi, bien qu'à la rigueur on puisse l'appeler poétique, elle n'est que de la prose.

(1) Il est vrai que Cicéron n'est guère plus précis. Parlant de la figure de style que les rhéteurs appellent *Compar*, il nous dit que les membres de phrases y sont symétriques et *à peu près* égaux. Mais il serait puéril de compter les syllabes : c'est au goût et à l'usage d'en déterminer le nombre. Voir sur cette question du nombre oratoire : *Les Mélodies Grégoriennes* par Dom Pothier, Chapitres VIII et IX.

*
* *

Après avoir défini le vers : la forme du langage la plus musicale, définition qui, selon lui, convient à toutes les langues, Sully Prudhomme tente de justifier les lois essentielles de la versification française. Les novateurs, comme on sait, n'en admettaient aucune : nulle entrave à l'inspiration poétique. Bien que leurs théories le déconcertent et le chagrinent, Sully Prudhomme ne leur donne pas tout à fait tort. Il convient que plusieurs règles de notre prosodie sont assez arbitraires, notamment celles qui concernent l'hiatus, l'alternance des rimes et leur classification ; et de ces règles accessoires il fait bon marché.

Avant Malherbe, nos meilleurs poètes, Ronsard lui-même, ne se faisaient pas une loi d'éviter les rencontres de voyelles. L'interdiction de l'hiatus est de date relativement récente ; et il faut avouer que, dans les termes où elle a été formulée par Boileau, elle est trop absolue. Il est pitoyable, quand on y songe, que les poètes français n'osent employer des expressions comme *il y a*, *qui est*, *tu as*, c'est-à-dire les formes du langage les plus usuelles et les plus commodes. Et ce qui est plus étrange encore, c'est que les rencontres de voyelles qu'ils trouvent déplaisantes d'un mot à l'autre, ne les choquent point dans l'intérieur des mots. *Tu as* est une faute prosodique ; mais on dit fort bien en vers : *Il tua*. Pourquoi cette différence ? Remarquez que dans l'expression *tu as*, *tu* n'est pas accentué et que les deux syllabes se prononcent comme si elles ne formaient qu'un seul mot.

Les poètes les plus scrupuleux se permettent l'hiatus d'un vers à l'autre. Ainsi Victor Hugo dans l'exemple suivant :

C'était Ruy le Subtil ; mais la bande sans lui
Avait continué... (1)

Pourquoi encore ? Les vers sont-ils donc séparés dans la diction comme ils le sont par la typographie?

Quand l'*e* muet suit immédiatement une voyelle, comme dans le mot *pensée*, et qu'il s'élide, la voyelle qui le précède peut former un hiatus avec le mot suivant. Si désagréable qu'il soit, cet hiatus passe pour légitime. En voici quelques exemples tirés de Sully Prudhomme :

T'évoque en sa pensée et te somme d'y poindre... (2)

La splendeur d'une nuit lactée et violette... (3)

Elle fraye en son vol un sublime chemin.. (4)

Les poètes les plus scrupuleux se permettent des hiatus de ce genre parce que Boileau ne les a pas prohibés. Quelle meilleure preuve de la docilité de notre race et de son esprit de discipline !

Mais voici où la règle de l'hiatus apparaît manifestement arbitraire. La voyelle nasale *in* a ce privilège qu'elle peut rencontrer d'autres voyelles. Un bon poète se permettra de dire :

En son che*min il* a trouvé.

On s'imagine sans doute que la consonne *n* empêche l'hiatus ; mais cette consonne ne se fait nullement sentir dans la prononciation : elle n'a d'autre fonction ici que de donner le son nasal à la voyelle *i*, et dans certaines langues un signe spécial remplit le même office. Mais elle empêche l'hiatus pour l'œil, et cela suffit : les scrupules de nos poètes sont levés. En vérité, cela est bien puéril.

Ce qu'on peut dire de plus raisonnable en faveur

(1) *La Légende des Siècles*, Le petit Roi de Galice. XI,
(2) *La Justice*, Neuvième Veille.
(3) *Les Solitudes*. Le Cygne.
(4) *Epaves*. A Sa Majesté Oscar II,

de la règle de l'hiatus, c'est qu'elle est une contrainte : elle garde nos poètes de la banalité facile et les oblige à modifier, à ennoblir les formes communes du langage. Mais si la contrainte est bonne par elle-même, pourquoi ne reviendrait-on pas aux poèmes à forme fixe du moyen-âge, ou encore aux complications prosodiques des grands rhétoriqueurs ? Nos poètes ne perdent plus leur temps à ces jeux de patience, et ils ont raison. Qu'ils observent la mesure, la césure et la rime, qu'ils adaptent le rythme de leurs vers aux mouvements de leur âme, qu'ils évitent les impropriétés et les chevilles, qu'ils aient des idées neuves, ingénieuses ou profondes, exprimées dans une forme personnelle et frappante ; qu'ils s'imposent ces conditions essentielles d'une œuvre poétique, et ils n'auront que faire d'autres entraves.

La bonne règle serait donc d'éviter l'hiatus lorsqu'il est désagréable à l'oreille ; et même dans ce cas on pourrait l'utiliser pour produire certains effets d'harmonie imitative ou expressive. (1)

Cette licence que Sully Prudhomme accorde aux autres, il ne se résout point à en user pour lui-même. Une vieille accoutumance dont il ne peut se déprendre, le fait rester fidèle à la tradition. C'est la seule raison qu'il invoque en faveur de la règle de l'hiatus, et il faut reconnaître qu'elle est mince.

Comme l'interdiction de l'hiatus, l'alternance des rimes masculines et féminines n'a pas toujours été observée dans la poésie française. La chanson de

(1) L'hiatus est adouci dans certains cas.

A. Quand ce sont des voyelles différentes qui se rencontrent.

B. Quand la première de ces voyelles n'est pas accentuée. Exemples : Ah ! folle que *tu* es ! — Je répondrai *que* oui.

C. Quand les voyelles sont séparées par une pause. Exemple : L'oiseau, ami de l'homme.

Il va de soi que l'hiatus est plus désagréable dans les cas contraires.

Garin le Loherain ne compte que quarante-sept rimes féminines sur dix mille. Dans Huon de Bordeaux, poème de dix mille cinq cents vers, il n'y a que trois couplets féminins. L'alternance des rimes donne au vers plus de variété et de charme ; mais on ne voit pas pourquoi le poète n'emploierait pas, à l'occasion, une série de rimes du même genre. Dans sa fable l'Aigle et le Hibou, La Fontaine a tiré de cette répétition un effet assez plaisant.

Il avint qu'au Hibou Dieu donna géniture :
De façon qu'un beau soir qu'il était en pâture,
Notre Aigle aperçut d'aventure,
Dans les coins d'une roche dure,
Ou dans les trous d'une masure,
(Je ne sais pas lequel des deux),
De petits monstres fort hideux.

La loi de l'alternance comporte donc des dérogations dont le poète est juge, et l'on ne peut exiger de lui qu'il l'applique en toute rigueur.

A propos de la distinction des rimes masculines et féminines, Sully Prudhomme fait également preuve d'une grande largeur de vues. Nous appelons féminines les rimes qui se composent de deux syllabes, l'une accentuée, l'autre atone, celle-ci formée d'un *e* muet, seul ou accompagné de consonnes. Les rimes masculines n'ont qu'une syllabe, laquelle est accentuée. Sully Prudhomme estime que cette classification est peu satisfaisante. Mieux vaudrait, selon lui, diviser les finales en expirantes et en fermes, selon que leur son se prolonge ou s'arrête court. A la première catégorie appartiennent toutes les rimes dites féminines, et aussi un bon nombre de masculines. Ainsi les mots *bonheur* et *devoir* ont des finales expirantes et, par suite, rien n'empêche de les faire rimer avec *meilleure* et *victoire*. (1)

(1) Cf. *Testament Poétique*, Ed. in-8. Conclusion.

*
* *

Après avoir fait aux novateurs de larges concessions, Sully Prudhomme n'en défend qu'avec plus d'énergie les règles qu'il entend maintenir. Loin d'être de pure convention, elles sont fondées en nature et dérivent logiquement de la loi du moindre effort. On sait que chaque note de la gamme a pour condition physique un nombre de vibrations déterminé. Si l'on compare ces nombres, on trouve qu'ils sont entre eux dans un rapport simple. La succession des notes de la gamme et, par suite, les accords sont donc agréables à l'oreille parce que la hauteur proportionnelle des sons est facile à percevoir.

Généralisant ce principe, Sully Prudhomme l'applique à toutes les opérations intellectuelles. Aucune représentation ne peut nous procurer une satisfaction esthétique si elle demande un effort trop considérable. Par cette raison très simple on peut justifier la rime, l'habitude que nous avons de mesurer les vers d'après le nombre des syllabes, la place de la césure et enfin l'interdiction des vers de 13 syllabes et au-dessus.

Supposons une série d'alexandrins non rimés. Si chaque vers et chaque hémistiche se terminent par un mot important, marqué de l'accent oratoire, la cadence sera facile à saisir. Mais quelle monotonie ! quel ronronnement misérable ! Dans le cas contraire, si l'on varie la coupe, si l'on multiplie les enjambements, nous n'y sommes plus : le rythme devient insensible ; nous ne savons plus quand un vers finit, quand un autre commence. C'est pour cette raison que tout essai de poème en « vers blancs » est d'avance condamné à l'insuccès. La rime est indispensable à la versification française : c'est un jalon placé de distance en distance sur la ligne du

discours et qui le divise en intervalles rythmiques, aisément comparables.

Victor Hugo, ce grand artiste, le savait bien. A certains égards, son vers si varié, si souple, se rapproche de la prose la plus libre. Mais en revanche quelle richesse et quelle rareté dans la rime! Il se meut avec aisance, mais dans un cadre rigide. La fin de chaque vers étant fortement marquée, nous suivons sans peine le rythme et nous avons toujours l'impression d'entendre un langage musical.

En français, nous mesurons les vers d'après le nombre de syllabes. Dans la prosodie latine, une longue équivaut à deux brèves ; mais nous n'admettons pas qu'une syllabe forte puisse remplacer deux faibles ou inversement. La raison en est qu'il est plus facile de compter les syllabes d'un vers que d'en apprécier la durée. Joignez que le même nombre, se répétant dans les vers de même espèce, détermine un balancement rythmique assez agréable.

Quelle est maintenant la place de la césure? Elle doit partager les vers de dix et douze syllabes en parties égales, ou qui aient entre elles un commun diviseur autre que l'unité. Ainsi dans les vers décasyllabiques, les coupes 5—5 et 4—6 sont bonnes, parce que les rapports correspondants 1/1 et 2/3 sont simples et faciles à percevoir. Mais dans les alexandrins, la coupe 5—7 qui suppose un rapport beaucoup plus complexe, ne peut être employée que par exception, à titre de dissonance. En voici un exemple tiré de Victor Hugo:

L'air rare et brûlant manque aux oiseaux éperdus. (1)

Sully Prudhomme lui-même a employé exceptionnellement la coupe 7—5.

Quel délice, ô Stella, quelle indicible fête,
De respirer un air pur, abolument pur ! (2)

(1) **Le Petit roi de Galice.**
(2) ***Le Bonheur***, p. 185.

Les vers d'un nombre impair de syllabes ne peuvent se couper en parties égales ou divisibles par le même nombre. L'unité de mesure rythmique est le plus grand commun diviseur approximatif, celui qui laisse le moindre reste. Ainsi les vers de sept syllabes se partagent bien en deux groupes de trois et de quatre. Dans ce cas, le commun diviseur est trois et le reste est un. Si nous en croyons Sully Prudhomme, cette syllabe est utilisée par l'oreille pour transformer l'inégalité en symétrie. Les vers de sept syllabes pourraient donc se figurer ainsi : 3—1—3. Dans l'exemple suivant emprunté à La Fontaine, la syllabe médiane est imprimée en majuscules.

J'étais couCHÉ mollement,
Et, contre MON ordinaire,
Je dormais TRANquillement,
Quand un enFANT s'en vint faire
A ma porTE quelque bruit.

Si l'on considère isolément la syllabe médiane, les deux groupes de syllabes qui restent sont égaux de part et d'autre.

Les principales coupes du vers de onze syllabes sont 5—6, 4—7, 3—8. La complexité de ces rapports explique pourquoi ce vers est antipathique à l'oreille. Son rythme claudicant agace et fatigue à la longue. Le vers de treize syllabes est condamné pour les mêmes raisons.

Mais pourquoi ne pas employer les vers de quatorze, seize ou dix-huit syllabes ? C'est que le rythme n'est sensible que si chaque intervalle est comparé à celui qui précède. Il faut retenir, sinon le sens, du moins la cadence et la durée de chaque vers pour apprécier la cadence et la durée du suivant. Mais si le vers dépasse une certaine longueur, cela exige de la mémoire un trop grand effort, et notre divertissement devient une fatigue. C'est pourquoi l'usage

n'admet pas de vers plus long que l'alexandrin qui, remarquons-le, correspond à la durée moyenne d'une respiration.

III

Telle est, dans ses grandes lignes, l'ingénieuse théorie de Sully Prudhomme. Il est difficile de ne pas convenir avec lui que le vers diffère essentiellement de la prose et que les lois fondamentales de notre versification sont fondées en nature. Un rapide aperçu sur l'origine du vers français nous confirmera dans cette manière de voir.

La versification latine, celle d'Horace, de Virgile, d'Ovide, était fondée sur la quantité, c'est-à-dire sur la distinction des longues et des brèves. Mais à côté de cette poésie savante, il a toujours existé une poésie populaire dont la métrique avait pour base l'accentuation. Dans leur prononciation les Latins appuyaient sur certaines syllabes et les mettaient en saillie : de là une alternance de syllabes accentuées et de syllabes atones, de temps forts et de temps faibles, une sorte de chant au rythme très simple et bien fait pour plaire à des esprits sans culture.

Le vers fondé sur l'accentuation pouvait se composer d'un nombre fixe d'accents ou d'un nombre fixe de syllabes. C'est le second système qui a prévalu, pour cette raison sans doute qu'il est plus facile de mettre en musique et d'adapter à un rythme mesuré des vers isochrones. Mais dans les vers d'une certaine longueur, on assigna à quelques accents une place déterminée, à la fin du premier hémistiche par exemple : ce fut l'origine de la césure. Quant à l'assonance et à la rime, elles furent, selon toute apparence, découvertes par hasard. On remarqua que l'homophonie fortuite des finales plaisait à l'oreille et marquait plus nettement le rythme, et l'on continua de

faire à dessein ce que d'abord on avait fait par mégarde.

Dans la versification latine comme dans la nôtre, les rimes se divisent en masculines et en féminines. Quand l'accent porte sur la pénultième, comme dans le mot *pasTOrem*, la dernière syllabe est atone et correspond à notre syllabe muette. Quand c'est l'antépénultième qui est accentuée, comme dans le mot *DOminum*, la pénultième est atone, mais la dernière est marquée d'un accent secondaire, ce qui permet de l'assimiler à nos rimes masculines.

Dans les poésies latines du moyen-âge, presque toutes composées par des clercs dans un dessein d'édification, tantôt les rimes se suivent deux à deux, tantôt elles se croisent en formant des stances ou des strophes. Nous trouvons des exemples de ces diverses combinaisons rythmiques dans la liturgie chrétienne encore en vigueur, notamment dans l'office du Saint-Sacrement composé par saint Thomas d'Aquin au XIII[e] siècle. Voici par exemple des vers à rimes plates avec une césure après la sixième syllabe.

Adoro te supplex, — latens Deitas
Quæ sub his figuris — vere latitas :
Tibi se cor meum — totum subjicit
Quia, te contemplans, — totum deficit.

Dans l'exemple suivant, on reconnaîtra sans peine notre stance de quatre vers octosyllabiques sur deux rimes croisées :

Verbum supernum prodiens
Nec patris linquens dexteram,
Ad opus suum exiens,
Venit ad vitæ vesperam.

Dans l'hymne *Sacris solemniis*, la disposition des vers est déjà plus compliquée.

Panis angelicus
Fit panis hominum ;
Dat panis cœlicus
Figuris terminum.
O res mirabilis !
Manducat Dominum
Pauper servus et humilis.

Citons enfin le début de la belle séquence *Lauda Sion*, calquée par saint Thomas sur une composition lyrique d'Adam de Saint-Victor. On remarquera l'alternance des rimes masculines et féminines, et la césure médiane des vers octosyllabiques.

Lauda, Sion, — salvatorem,
Lauda ducem — et pastorem
In hymnis et canticis.
Quantum potes, — tantum aude,
Quia major — omni laude
Nec laudare sufficis. (1).

*
* *

En même temps que la versification latine, populaire ou liturgique, évoluait vers sa forme la plus parfaite, la versification romane suivait un développement semblable et parallèle. Dès le principe, elle se conforma aux mêmes règles essentielles. Parfois, comme dans la Cantilène de sainte Eulalie, le poète

(1) Nous avons choisi ces exemples parce que c'est au XIII[e] siècle que la versification liturgique atteint sa perfection. Mais les mètres employés par saint Thomas et, en général, ceux de la versification latine populaire sont de beaucoup antérieurs à cette époque. Nous trouvons dans saint Ambroise des hymnes rimées. Le psaume abécédaire de saint Augustin, composé en 393, est en vers de seize syllabes, avec une césure à la huitième, et tous sur la même rime. On cite des poèmes du XI[e] siècle en vers de dix ou de douze syllabes avec césure régulière. En voici deux exemples :

Negligenter oleum fundimus (Mystère des Vierges folles et des Vierges sages).

O admirabile Veneris idolum (Chanson à un jeune garçon).

compte les accents toniques. Mais dans les autres exemples que nous connaissons, le vers a un nombre fixe de syllabes et la finale est marquée par l'assonance ou la rime. De bonne heure nous voyons apparaître le vers octosyllabique dont les fabliaux, les poèmes satiriques ou didactiques, comme le *Roman de Renart* et le *Roman de la Rose*, feront un si grand usage. L'origine du décasyllabique est également fort ancienne. *La Chanson de Roland* (1080) et, en général, quarante-sept chansons de gestes sur cent ont adopté ce mètre : c'est dire la grande faveur dont il a joui pendant le moyen-âge. Mais à la différence de nos poètes, les anciens trouvères se permettent l'hiatus ; ils ont de longs couplets ou « laisses » sur la même rime et ne comptent pas à la césure une syllabe muette, même non élidée.

Le vers de douze syllabes apparaît au XII[e] siècle dans le *Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople* et dans le *Roman d'Alexandre*, d'où lui est venu son nom d'alexandrin.

Ces mètres se sont-ils formés spontanément ? Sont-ils des mètres latins altérés par des trouvères ignorants ? Les deux opinions peuvent se soutenir. Il se peut que, le sentiment de la quantité s'affaiblissant, on ait imité le trimètre iambique en ne tenant compte que du nombre de syllabes. D'après Léon Gautier, notre alexandrin serait venu de l'asclépiade qui, en effet, compte douze syllabes avec une césure après la sixième. Ce mètre dont il y a des exemples dans Horace, a été assez fréquemment employé par la liturgie chrétienne, comme dans l'hymne qui commence par ce vers :

Sanctorum meritis inclyta gaudia...

Mais nous n'avons pas à trancher cette question débattue entre les érudits. Il nous suffit d'avoir constaté que la versification latine populaire et la versi-

fication française évoluant chacune séparément, ont adopté les mêmes principes constitutifs, à savoir le nombre des syllabes, la césure et la rime. Or ce sont précisément les règles que Sully Prudhomme tient pour essentielles et qu'il a défendues avec autant d'ingéniosité que d'énergie. Quant à celles qu'il regarde comme accessoires et qu'il sacrifierait au besoin, comme l'interdiction de l'hiatus et l'alternance des rimes, elles ne sont pas observées par nos anciens trouvères. C'est là une grande présomption en faveur de sa théorie. (1)

IV

Pourtant certains critiques lui ont opposé une fin de non-recevoir. Ils font observer que la forme de notre versification a devancé de baucoup les théories par lesquelles on essaie de l'expliquer et de la légitimer. Ce ne sont point des principes rationnels ni des considérations scientifiques qui ont présidé à la naissance et à l'évolution du vers français, mais bien l'usage, le sentiment et, en définitive, le goût. Or le goût, étant subjectif et variable, rien n'empêche de supposer que notre vers aurait pu être constitué autrement ; et, dans ce cas, les esthéticiens n'auraient pas manqué de bonnes raisons pour le justifier.

A cela l'on peut répondre que le goût individuel et, à plus forte raison, le goût de tout un peuple, n'est pas nécessairement capricieux et arbitraire. Il peut être l'intuition confuse, la divination de principes que l'intelligence démêlera plus tard. La gamme, par exemple, était connue bien avant les découvertes de l'acoustique. On avait remarqué que la succession de certaines notes est

(1) Cf. L. Gautier. *Introduction à la Chanson de Roland*. — Lecoy de la Marche. *Le XIII^e siècle littéraire et scientifique*. — Aubertin. *Origines et formation de la langue et de la métrique françaises*.

agréable à l'oreille avant de savoir que les nombres de vibrations sonores corespondant à ces notes sont entre eux dans des rapports simples. Ici la science a pleinement justifié l'instinct et le goût. De même, notre répugnance pour les vers de onze syllabes et pour les vers de neuf partagés en membres inégaux, s'explique peut-être par ce que les philosophes appellent une mathématique inconsciente. Pour apprécier le rythme, l'oreille fait le compte des syllabes ; et, quand le rapport entre les parties du vers est complexe, difficile à percevoir, elle éprouve une gêne au lieu d'un plaisir.

On a encore reproché au système de versification préconisé par Sully Prudhomme d'être un moule rigide que la pensée ne remplit qu'en se déformant, un lit de Procuste où elle doit se distendre ou se mutiler. Or c'est la forme qui doit se plier à l'idée et non l'idée à la forme.

Cette objection n'est pas recevable. Est-ce qu'on reproche au musicien d'observer la mesure, sous prétexte qu'elle est une contrainte ? Non, car nul n'ignore qu'en musique il y a une grande diversité de mouvements, de tons, de modes. Parmi tous ces moyens d'expression, l'artiste choisit celui qui s'accorde le mieux avec le sentiment qu'il veut traduire. Il lui est même loisible, pour produire certains effets, de changer de ton et de mesure dans l'intérieur d'un morceau. Ainsi le poète, parmi la variété infinie des combinaisons métriques, n'a que l'embarras du choix. Si l'alexandrin à rimes plates ou la strophe régulière ne lui conviennent pas, il a la ressource du vers libre. Il n'est pas esclave de son choix, et, si l'on fait exception pour les poèmes à forme fixe, assez courts du reste, il peut changer de mètre à volonté, comme le fait Sully Prudhomme dans le *Bonheur*. Il jouit donc d'une extrême liberté, et l'on est mal venu à dire que

la mesure est pour lui une entrave, puisqu'elle est au contraire un moyen d'expression. (1)

Mais voici une autre difficulté plus sérieuse.

Avec la césure et la rime, c'est l'isosyllabisme qui, en français, distingue le vers de la prose. Mais d'après quelles règles nombrer les syllabes ? Ici se présente la délicate question de l'*e* muet. N'étant ni phonéticien ni philologue, nous n'avons point qualité pour la trancher. Cependant il n'est pas sans intérêt de rappeler certaines remarques qui ont été faites à ce propos (2).

Quand l'*e* muet est précédé d'une voyelle, comme dans *nue*, *aimée*, *bannie*, il forme une rime féminine et ne peut trouver place dans l'intérieur du vers à moins qu'il ne soit élidé. Rien de plus arbitraire que cette règle. En effet, puisqu'elle s'adresse à des français d'aujourd'hui, notre versification doit être fondée sur la prononciation actuelle : cela va de soi. Or quelle différence y a-t-il, pour l'oreille, entre *nu* et *nue*, *aimé* et *aimée*, *banni* et *bannie* ? Je sais bien qu'en musique on détache la syllabe muette, du moins à la rime, et les chanteurs prononcent *nu-eu*, *aimé-eu*, *banni-eu*. Mais dans la conversation et la lecture, cette prononciation, toute conventionnelle, serait parfaitement ridicule. Or la plupart des vers sont faits, non pour être chantés, mais pour être lus. Dès lors, pourquoi le poète tiendrait-il compte de finales qui, pour l'oreille, n'existent pas?

Notons à ce sujet une contradiction singulière. Quand l'*e* muet est suivi des consonnes *nt* comme dans *murmuraient*, il forme une rime masculine et

(1) Cf. *Mercure de France*, mars 1901. A. Beaunier. Le vers libre.

(2) Voir M. Grammont, *Le Vers français ;* Remy de Gourmont, *Le Problème du style ;* A. Boschot, La Réforme de la Prosodie, *Revue de Paris*, 12 août 1901.

peut entrer sans élision dans l'intérieur du vers où il ne compte pas dans la mesure. Pourquoi cette différence? Si l'*e* muet ne compte pas dans *qu'ils aient*, pourquoi compterait-il dans *que j'aie*? C'est là une convention pure que le tyrannique usage pourrait justifier comme le despote antique.

Sic volo, sic jubeo, sit pro ratione voluntas.

Dans le cas où l'*e* muet est précédé d'une consonne comme dans *ville, heure, encore*, la règle veut que, dans le vers, il compte pour une syllabe s'il n'est pas élidé. C'est très bien ; mais a-t-on remarqué qu'une foule de mots terminés par une consonne se prononcent exactement comme s'ils étaient terminés par un *e* muet? Ainsi *vil* et *ville*, *pair* et *père*, *heur* et *heure*. Un aveugle de naissance qui ne connaîtrait ni l'écriture ni l'orthographe, pourrait-il distinguer chacun de ces mots de son homonyme?

D'après Sully Prudhomme, les syllabes à finale expirante, comme *tel, voir*, peuvent être assimilées aux rimes féminines. Mais cette concession en entraîne une autre. Si le mot *vil* est assimilé à *ville* pour la rime, pourquoi pas dans l'intérieur du vers? Si le second compte de deux syllabes quand il est suivi d'une consonne, pourquoi pas le premier? Cette réforme qui paraît hardie, voire téméraire, n'est pas sans précédents. Au XVII^e^ siècle, les poètes écrivaient à volonté *avec* ou *avecque*, et cette dernière forme orthographique ne faisait qu'accuser la résonance du *c* final. Le mot *encore* a conservé le privilège de se raccourcir ou de s'allonger au gré du versificateur. Mais cette liberté qu'on lui accorde, pourquoi la refuserait-on à des mots comme *essor*, *décor*, et autres semblables? Pourquoi la licence poétique ne deviendrait-elle pas une règle générale? S'il y a des raisons qui s'y opposent, elles doivent être extrêmement subtiles.

Forts de ses arguments, les novateurs demandent que l'*e* muet précédé d'une voyelle puisse entrer sans élision à l'intérieur du vers. Puisqu'il ne se prononce pas, il ne doit pas compter dans la mesure et n'a aucune influence sur la rime. Ainsi *confus* rimerait bien avec *touffues*, comme dans ces vers de Banville :

Tombez dans mon cœur, souvenirs confus,
Du haut de ces branches touffues !

Oh ! parlez-moi d'elle, arbres et rochers,
Retraites à tous cachées ! (1)

Quand l'*e* muet est précédé d'une consonne, comme dans le mot *porte*, les novateurs laissent au poète le droit de ne pas le compter dans la mesure, même s'il n'est pas élidé. Ainsi font les chansonniers populaires qui le remplacent volontiers par une apostrophe. Inversement les mots terminés par une consonne expirante, comme *pasteur*, *retour*, pourraient compter une syllabe de plus que leur en reconnaît l'usage.

A cela on peut objecter que, la plupart des vers étant faits pour être lus des yeux, le public serait désagréablement surpris d'y voir des *e* muets non élidés. Il serait dérangé dans ses habitudes ; mais, avec un peu de bonne volonté, ne pourrait-il prendre des habitudes nouvelles ? Quand nous lisons ce vers de Sully Prudhomme :

Les feuilles mortes *fuient* avec un bruit de cuivre, (2)

la finale muette du verbe *fuient* ne nous choque nullement. Pourquoi ? Parce qu'il est convenu que les finales de ce genre peuvent entrer dans le vers et qu'une longue accoutumance nous a familiarisés avec elles. Il en serait de même des finales en *ies*, en *ées*, en *aies*... Leur présence dans le vers nous étonnerait d'abord ; nous les regarderions comme

(1) Cité par Barbey d'Aurevilly, *Poésie et poètes*, p. 78.
(2) *Les Epreuves*. Le Vent,

des intruses ; mais, l'habitude aidant, nous finirions par reconnaître leurs droits.

Toute la question est donc de savoir si un grand poète ne pourrait pas nous plaire, tout en négligeant certaines règles traditionnelles. Le génie est créateur, créateur de chefs-d'œuvre et aussi d'habitudes nouvelles. N'aurait-il pas assez d'autorité et de puissance pour réformer notre prosodie et faire accepter cette réforme par le goût public ?

On dira encore que toucher à la tradition, c'est ouvrir la porte à de graves abus. Qu'adviendrait-il du vers français s'il était permis au poète de raccourcir à son gré ou d'allonger certains mots ? A quel signe reconnaître les rimes fermes ou expirantes ? Sous prétexte d'innovations rationnelles, on introduirait dans le royaume des rimeurs, déjà si divisé, l'indiscipline, le désordre et l'anarchie.

Pas nécessairement, répondent les novateurs. En art tout doit se justifier par des raisons de convenance ou d'harmonie. Nous permettons au poète de compter le mot *malheur* pour trois syllabes s'il le juge à propos. Nous le laissons libre au contraire de ne pas compter la finale muette du mot *gloire*, même quand cette finale n'est pas élidée. Encore faut-il qu'il ait pour cela des motifs dont nous sommes juges. S'il n'a d'autre pensée que de donner à son vers un nombre déterminé de syllabes, c'est un méprisable rimeur qui ne voit dans notre réforme que l'affranchissement d'une contrainte. Mais s'il est artiste vraiment, il combinera les syllabes sourdes et les sonores selon l'impression qu'il veut produire. Il n'ignore pas que l'*e* muet non élidé introduit dans le vers des pauses, des silences. Quand ces silences sont prolongés, ils donnent de l'importance au mot qui précède. Ainsi, dans ce passage de La Fontaine :

... Il me laisse en un coin
Sans herbe : s'il voulait encor me laisser paître !

comment ne pas voir que l'*e* muet du mot *herbe* double la valeur du rejet ?

Les silences ont encore pour effet d'ajourer le vers et de l'aérer. Quand il n'est composé que de syllabes sonores, il est dense, solide, et c'est très bien ainsi. Mais si le poète veut donner une impression de légèreté, de rapidité, ou encore de fluidité et de transparence, il multiplie les syllabes brèves, les finales muettes et assourdies. Dans un cas comme dans l'autre son intention doit être visible et permettre au lecteur de saisir et de juger les effets d'harmonie.

Il n'est donc pas vrai que la distribution des syllabes sonores et muettes soit laissée au hasard et au caprice. Entre toutes les combinaisons possibles le poète choisit celle qui s'accorde le mieux avec son idée. Charles Gounod faisait observer que les finales muettes du vers français :

Salut, demeure chaste et pure !

s'harmonisent mieux avec le sentiment de Faust que les finales sonores de la traduction italienne. Ainsi les moindres nuances peuvent avoir une valeur expressive, et quand l'artiste emploie des demi-teintes plutôt que des couleurs vives, il doit avoir ses raisons dont le public est juge.

Il n'y a rien non plus d'arbitraire dans la distinction entre les finales expirantes et fermes. Dans les premières la consonne terminale se fait sentir dans la prononciation ; et, si l'on se reporte à l'étymologie, on voit que, dans la langue-mère, lui correspond presque toujours une syllabe atone. Ainsi le mot *pâtre* vient du nominatif *pastor*, et le mot *pasteur* de l'accusatif *pastorem*. Dans le premier vocable la syllabe atone du latin est représentée par une finale muette ; dans le second, par une simple consonne. N'est-on pas en droit de conclure que cette consonne

peut compter dans le vers comme si elle était suivie d'un *e* muet? Les substantifs *heur* et *heure* viennent tous deux de *horam*: pourquoi les traiter différemment puisqu'ils se prononcent de la même manière et qu'ils ont la même origine. *Voire* et *voir* viennent l'un de *vere*, l'autre de *videre*. Ainsi le mot français le plus court correspond au mot latin le plus long. Cette anomalie disparaîtrait si la finale expirante de *voir* pouvait compter dans le vers pour une syllabe.

Tels sont les principaux arguments des novateurs. Si nous les avons rappelés, ce n'est pas pour préconiser leur réforme audacieuse, mais simplement pour montrer que, dans notre versification actuelle, la part du conventionnel et de l'arbitraire est encore plus grande qu'on ne le croit généralement.

*
* *

La question de la césure, comme celle de l'*e* muet, soulève plus d'une difficulté. Pour faire court, nous ne parlerons ici que de l'alexandrin. D'après Sully Prudhomme, notre grand vers doit se diviser en parties égales ou qui aient entre elles un commun diviseur autre que l'unité. Mais il ne semble pas avoir vu ou du moins formulé toutes les conséquences de ce principe. Théoriquement il n'admet pour l'alexandrin que deux coupes, la coupe binaire qui le partage en deux hémistiches égaux, et la coupe ternaire qui le divise en trois groupes de quatre syllabes. Mais le principe qu'il pose autorise des coupes plus nombreuses et plus variées.

Avant d'aller plus loin, il est bon de s'entendre sur le sens du mot césure. On appelle ainsi d'ordinaire la pause qui suit le mot le plus important, celui où s'arrêtent naturellement la pensée et la voix. Cette pause ne suit pas toujours la sixième syllabe : en bien des cas le sens exige qu'elle soit placée ailleurs.

Cet hyménée — à trois également importe. (1)

Dans la gueule, — en travers, on lui passe un bâton. (2)

En l'an mil et cinq cent vingt-quatre, — avec cent hommes... (3)

Si l'on coupait autrement ces vers, si l'on plaçait la césure principale après la sixième syllabe, on aurait un sens ridicule ou absurde.

Autre question. Faut-il rattacher les finales muettes au mot qui suit, comme on le fait d'ordinaire, ou bien au mot dont elles font partie? Comment doit-on scander ce vers de La Fontaine?

L'insec — te du combat se retire avec gloire;

ou bien :

L'insecte — du combat se retire avec gloire?

Ici une distinction s'impose. Quand le sens autorise une pause après la finale muette, elle doit se rattacher à ce qui précède et, dans le cas contraire, à ce qui suit. Cette distinction semble bien fondée dans les exemples suivants :

Un gland tombe : — le nez du dormeur en pâtit. (4)

Le sang rose et subtil qui do — re son col fin. (5)

Il résulte de ces observations que l'alexandrin admet, non seulement les coupes 6—6, 4—4—4, mais les coupes 9—3, 8—4, 3—3—6, 2—4—6, 2—6—4, et les coupes inverses. En effet, dans toutes ces combinaisons qui, du reste, sont justifiées par l'usage, les divisions rythmiques ont un commun diviseur autre que l'unité. En voici quelques exemples :

(1) Corneille. *Le Cid.*
(2) La Fontaine. *La Tortue et les deux Canards.*
(3) De Heredia. *La Détresse d'Atahuallpa.*
(4) La Fontaine. *Le Gland et la Citrouille.*
(5) Leconte de Lisle. *Epiphanie.*

Coupe 3—9.

O Paris, — c'est la cent-deuxième nuit du siège. (1)

Coupe 4—8.

La jeune Ève — sous les divins gérofliers. (2)

Coupe 6—3—3.

Pourquoi l'assassiner? — Qu'a-t-il fait? — A quel titre ? (3)

Coupe 2—6—4.

Non, non ! — tu ne peux pas tomber, — ville sacrée. (4)

Ajoutons que l'alexandrin peut avoir même plus de trois membres. En effet, si l'on définit la césure : la pause qui suit le mot le plus important ; quand il y a dans un vers quatre mots d'égale importance, il y a aussi trois césures et, par suite, quatre divisions rythmiques. Dans un dialogue par exemple il y a autant de césures que de changements d'interlocuteurs. Ainsi ce vers de La Fontaine est un tétramètre.

Nenni. — M'y voici donc? — Point du tout. — M'y voilà ? (5)

Enfin voici un vers de Sully Prudhomme, le plus lent peut-être de toute la poésie française : il a au moins quatre césures et cinq membres.

Monte. — Oh ! cruel, encor ? — Monte, esclave ! — Encore ? — Oui. (6)

Sully Prudhomme ne nie point la légitimité de ces coupes et il en fait usage lui-même : pourquoi donc ne leur a-t-il pas donné une place dans sa théorie ?

(1) Leconte de Lisle. *Le Sacre de Paris*.
(2) Leconte de Lisle. *Le frais matin dorait*.
(3) Racine. *Andromaque*.
(4) Leconte de Lisle. *Le Sacre de Paris*,
(5) *La Grenouille et le Bœuf*.
(6) *Le Zénith*.

* * *

Terminons par quelques remarques de détail.

Si Sully Prudhomme est avare de césures dans les grands vers, il les prodigue dans les petits. Voici par exemple comment il scande cette strophe de Banville :

L'air — illumine
Ce front — rêveur,
D'une — lueur
Tris - te et divine.

Ou bien encore :

Triste et — divine.

Il semble bien cependant que la syllabe qui précède la césure doive être forte pour que la voix puisse y appuyer quelque peu. Or quel lecteur voudrait faire un arrêt, si court fût-il, après la muette du troisième vers et la particule de liaison du dernier ? Ce qu'il y a de plus étrange, c'est qu'ailleurs Sully Prudhomme nous dit que la syllabe, étant tantôt faible, tantôt forte, ne peut servir d'unité de mesure rythmique. Cette unité de mesure doit être un groupe de syllabes de durée constante. Or dans le premier vers de l'exemple qu'il cite, une simple syllabe forme une période rythmique. Comment cela ? C'est ce qu'il a omis de nous expliquer.

D'après sa théorie, les vers de sept syllabes doivent se partager en deux groupes le moins inégaux possible. La seule coupe normale serait donc : 3—4, ou bien 4—3. Le malheur est qu'à cette règle il y a quantité d'exceptions, comme on peut s'en convaincre en relisant la fable : Le rat de ville et le rat des champs.

Et le ciTAdin — de dire...

Ce n'est pas QUE je me pique
De tous vos FESTins — de roi...

Dans le premier et le dernier de ces vers la césure est après la cinquième syllabe, et le deuxième en a-t-il seulement une ? Voilà qui dérange un peu la théorie.

Considérons maintenant les syllabes médianes imprimées en majuscules. Sont-elles accentuées par la diction, comme le voudrait Sully Prudhomme, de manière à ce qu'on sente l'égalité des deux groupes qu'elles séparent ? Evidemment non : un élève du Conservatoire qui réciterait de la sorte serait, je crois, fortement réprimandé. (1)

Faut-il croire enfin, avec Sully Prudhomme, que la forme de la poétique française soit à jamais fixée ? Les poètes de l'avenir seront-ils obligés de couler leurs idées dans le moule classique, romantique ou parnassien ? Toute innovation est-elle désormais impossible ?

D'aucuns font remarquer à ce propos que la vie est chose infiniment complexe et que ses manifestations futures sont imprévisibles. Il ne faut pas lui dire : Tu viendras jusqu'ici, mais pas plus loin ; car qui sait si elle ne brisera pas le cadre rigide où l'on prétendait l'enfermer ? Au temps du premier Empire. les lecteurs de Fontanes et de l'abbé Delille pouvaient-ils prévoir l'avènement de Victor Hugo ? Ils furent, comme on sait, scandalisés par la poétique nouvelle, étourdis par tant de musique, déconcertés par la sinuosité des rythmes. Pourtant l'oreille française a pris goût à ces nouveautés, si bien qu'aujourd'hui nous trouvons un peu grêles les vers de Voltaire ou de Ducis. Ce qui s'est passé à l'époque du romantisme, ne pourrait-il se produire encore ?

(1) Notons en passant que Sully Prudhomme cite inexactement le vers de Phèdre :

Le CIEL n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.
C'est le JOUR qu'il faut lire.

Il se peut en effet que, si nous revenions au monde dans deux ou trois siècles, nous eussions, à lire les poètes d'alors, moins de plaisir que de surprise. Leurs vers ne sonneraient pas comme ceux qui nous charment aujourd'hui. Mais, l'accoutumance aidant, nous finirions bien, je suppose, par les comprendre et les goûter. Néanmoins tout porte à croire que ces changements n'atteindront pas l'essence du vers français. Les innovations prosodiques de Victor Hugo furent assez considérables : lui-même prétendait « avoir bondi hors du cercle et brisé le compas. » Mais, quoi qu'il en dise, il n'a pas franchi les limites assignées par la nature à notre versification : ses vers ont le nombre de syllabes requis par l'usage ; leur césure est régulière et leurs rimes parfaites. Il en sera de même des novateurs de l'avenir : ou bien ils respecteront les lois essentielles de notre métrique ; ou bien, s'ils s'en écartent, ils tomberont dans la prose.

*
* *

Par ce rapide exposé on peut voir avec quelle pénétration Sully Prudhomme a sondé les fondements de son art et de tous les arts. Chercheur curieux et subtil, il s'est fait sur les principaux problèmes de l'esthétique une opinion personnelle et motivée. C'est un philosophe : il mérite ce titre par la finesse, la profondeur et l'originalité de ses analyses. Mais c'est aussi un artiste. Dans tous ses poèmes il se montre extrêmement préoccupé de la forme. C'est pour lui toute une affaire que la place d'une césure ou le choix d'une rime. Les qualités rationnelles du style, comme la précision et la clarté, ne lui suffisent pas : il veut encore par la musique des mots se donner à lui-même et procurer aux autres une volupté sensuelle en harmonie avec les sentiments qu'il exprime.

Il est rare de rencontrer dans le même homme un profond philosophe et un artiste épris de beauté plastique ; et cette union de facultés si diverses donne à la physionomie de Sully Prudhomme je ne sais quoi d'énigmatique. Ceux qui ne connaissent de lui que ses poèmes sont déconcertés par ce que ses ouvrages philosophiques ont d'abstrait et même d'abstrus ; et inversement ceux qui n'auraient lu que l'*Expression dans les Beaux-Arts* seraient délicieusement dépaysés dans les *Vaines Tendresses*. Ils auraient l'impression de descendre d'une cime aride dans un vallon plein de murmures. De là une certaine complexité dans nos sentiments à l'endroit du poète philosophe. Nous l'aimons pour la profondeur de ses soupirs, parce qu'en exprimant son âme douloureuse, il nous révèle certains aspects de la nôtre. Mais notre affection pour lui n'a rien de familier : il s'y mêle un grand respect, ce respect que nous avons pour les génies qui s'élèvent très haut, si haut que c'est à peine si nous pouvons les suivre des yeux.

Vu :
Rennes, le 3 août 1917.
Le Doyen de la Faculté des Lettres.
G. DOTTIN.

Vu et permis d'imprimer :
Rennes, le 4 août 1917.
Le Recteur de l'Académie,
L. G. VARET.

PRINCIPAUX OUVRAGES DE SULLY PRUDHOMME

POÉSIE

(1) Premier Recueil : *Stances et Poèmes* (1865-1866) comprenant : *La Vie Intérieure*, *Jeunes Filles*, *Femmes*, *Mélanges*, *Poèmes*. Bien que figurant en dernier lieu dans ce recueil, les *Poèmes* ont été composés avant les stances de *la Vie Intérieure*.

(2) Deuxième Recueil (1866-1872) comprenant : *Les Epreuves*, *Les Écuries d'Augias*, *Croquis Italiens*, *Les Solitudes*, *Impressions de la Guerre*.

(3) Troisième Recueil (1872-1878) comprenant : *Les Vaines Tendresses*, *La France*, *La Révolte des Fleurs*, *Poésies diverses*, *Les Destins*, *Le Zénith*.

(4) Quatrième Recueil (1878-1879) comprenant : La traduction en vers du premier chant de Lucrèce, composée en 1859, et *La Justice* avec une Préface et un Prologue.

(5) Cinquième Recueil (1879-1888) comprenant : *Le Prisme*, poèmes composés à diverses époques, et *Le Bonheur*.

(6) Sixième Recueil, posthume, publié en 1908, sous le titre *Epaves*, par les héritiers littéraires de Sully Prudhomme. Il comprend des poésies composées de 1861 à 1900.

PROSE

(1) *Préface à la Traduction du Premier Chant de Lucrèce*, publiée en 1869.

(2) *Discours de réception à l'Académie Française*. Eloge de M. Duvergier de Hauranne (1882).

(3) *L'Expression dans les Beaux-Arts* (1883).

(4) *Réflexions sur l'Art des Vers* (1892). Etude reproduite dans le *Testament Poétique*.

(5) *Sur l'Origine de la Vie Terrestre*, étude publiée en juillet 1893 dans la Revue de métaphysique et de morale.

(6) *Que Sais-je ?* Publié en 1895 dans la Nouvelle Revue, sous ce titre : *La Curiosité et les Limites du Savoir*.

(7) *L'Histoire et l'Etat Social*, 1899. Préface à la Bible de l'humanité de Michelet.

(8) *Le Problème des Causes Finales*. Série de lettres parues dans la Revue scientifique en 1899.

(9) *Testament Poétique* (1901). Cet ouvrage comprend des lettres, préface et allocutions publiées à diverses époques. L'édition in-8 contient une conclusion importante parue le 27 juin 1903 dans la Revue bleue.

(10) *Le Crédit de la Science*, Revue scientifique du premier novembre 1902.

(11) *Sur les liens nationaux et internationaux*. Etude publiée dans la Revue du 1er janvier 1904 sous le titre : *Patrie et Humanité*.

(12) *La Vraie Religion selon Pascal* (1905), précédée d'une Introduction et suivie des Réflexions finales, d'un Appendice et d'une Annexe. Plusieurs chapitres de ce livre avaient paru précédemment dans différentes revues.

(13) Préface à la *Philosophie de M. Sully Prudhomme* par M. C. Hémon (1906).

14) *Psychologie du libre arbitre* suivie des *Définitions fondamentales*, (1907).

(15) *Le Lien social*, ouvrage posthume, publié d'après les manuscrits de l'auteur par M. C. Hémon (1909).

(16) *Fragments inédits : Notes pour servir à une physiologie de l'adultère ; Propriété littéraire, artistique, industrielle*, publiés dans la Revue bleue du 5 novembre 1910.

(17) *Lettres à une amie*, publiées par les soins de M. Barthou. Cet ouvrage ne se trouve pas dans le commerce. Une partie des lettres qu'il contient ont été publiées dans la Revue des Deux-Mondes, 15 décembre 1911.

Manuscrits : *Cahier de pensées de jeunesse. Fragments d'un Journal intime* (1).

(1) Les héritiers littéraires de Sully Prudhomme se proposent de publier ces manuscrits et une partie de la correspondance dans un ouvrage qui paraîtra chez l'éditeur Lemerre.

PRINCIPAUX OUVRAGES CONSULTÉS (1)

G. Allais. *Quelques vues générales sur le Romantisme français.*
Les Harmonies de Lamartine, Société française d'imprimerie et de librairie.
Anthologie d'Art français, XIX^e^ et XX^e^ siècle, 3 volumes, Larousse.

Ch. Aubertin. *Origines et Formation de la Langue et de la Métrique françaises.* E. Belin.

Th. de Banville. *Petit Traité de Poésie française*, Charpentier.

Ch. Baudelaire. *L'Art Romantique.* Calmann-Lévy.

Bever et Leautaud. *Poètes d'Aujourd'hui.* Mercure de France.

P. Bourget. *Essais de Psychologie contemporaine.*
Pages de critique et de doctrine. Plon-Nourit.

F. Brunetière. *Essais sur la Littérature contemporaine.* Calmann-Lévy.
L'Evolution de la poésie lyrique en France au XIX^e^ siècle, t. II. Hachette.
Manuel de l'Histoire de la Littérature française. Delagrave.

Ch. Darwin. *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux.* Reinwald.

A. David-Sauvageot. *Le Réalisme et le Naturalisme dans la Littérature et dans l'Art.* Calmann-Lévy.

E. Faguet. *Dix-neuvième siècle. Etudes Littéraires.* Société française d'imprimerie et de librairie.

G. Ferrero. *Les Lois Psychologiques du Symbolisme.* Alcan.

C. Flammarion. *La pluralité des mondes habités*, Didier.

G. Flaubert. *Correspondance.* Fasquelle.

A. France. *La Vie Littéraire.* Calmann-Lévy.

L. Gautier. *Préface de la Chanson de Roland.* Alfred Mame.

Th. Gautier. *Préface des Fleurs du Mal*, Calmann-Lévy.
Préface des Poésies complètes.
Histoire du romantisme.
Portraits contemporains. Charpentier.

V. Giraud. *Maîtres d'autrefois et d'aujourd'hui.* Hachette.

M. Grammont. *Le Vers français. Ses moyens d'expression. Son harmonie.* Champion.

E. Grosse. *Les Débuts de l'Art.* Alcan.

(1) Cette bibliographie est commune à *La Poésie de Sully Prudhomme* et à l'*Esthétique de Sully Prudhomme*.

M. Guyau. *Les Problèmes de l'Esthétique contemporaine.*
L'Art au point de vue Sociologique.
Vers d'un philosophe. Alcan.

C. Hémon. *La Philosophie de M. Sully Prudhomme.* Alcan.
L'Ame et la Destinée de Sully Prudhomme. A. Rey, à Lyon.

F. de Lamennais. *De l'Art et du Beau.* Garnier.

E. Landry. *La Théorie du Rythme et le Rythme du français déclamé.* Champion.

G. Lanson. *Histoire de la Littérature française.* Hachette.

V. de Laprade. *Du Sentiment de la Nature dans les Arts et la Poésie modernes.* Didier.

P. Lasserre. *Le Romantisme français.* Mercure de France.

G. Lebon. *Aphorismes du temps présent.* Flammarion.

Lecigne. *Du Dilettantisme à l'Action.* t. III. Lethielleux.

Leconte de Lisle. *Derniers Poèmes.* Lemerre.

J. Lemaître. *Les Contemporains.* Société française d'imprimerie et de librairie.

J. Lubbock. *Le Bonheur de vivre.* Alcan.

Mabilleau. *Victor Hugo.* Hachette.

Marc Aurèle. *Pensées.* Fasquelle.

C. Martha. *La Délicatesse dans l'Art.* Hachette.

P.-M. Masson. *La Religion de J.-J. Rousseau.* Hachette.

Pacheu. *Du Positivisme au Mysticisme.* Bloud.

G. Paris. *Penseurs et Poètes.* Calmann-Lévy.

Pelissier. *Essais de Littérature contemporaine.* Lecène-Oudin.

H. Poincaré. *Savants et Écrivains.* Flammarion.

Dom Pothier. *Les Mélodies Grégoriennes.* Desclée.

E. Rabier. *Leçons de Philosophie.* Hachette.

Rémy de Gourmont. *Le Problème du Style.* Mercure de France.

Ch. Renouvier. *Les Dilemmes de la Métaphysique pure.* Alcan.
V. Hugo, le Poète, le Philosophe, 2 vol. Colin.

Th. Ribot. *La Psychologie des Sentiments.* Alcan.

Sainte-Beuve. *Nouveaux Lundis.* T. X. Michel Lévy.

E. Scherer. *Etudes sur la Littérature contemporaine.* T. IX. Calmann-Lévy.

De Senancour. *Obermann.* Charpentier.

Sertillanges. *L'Art et la Morale.* Bloud et Barral.

R. de la Sizeranne. *Ruskin et la Religion de la Beauté.* Hachette.

P. Souriau. *La Suggestion dans l'Art.* Alcan.

Spinoza. *Ethique.* Traduction Lantzenberg. Flammarion.

Mme de Staël. *De l'Allemagne.* Treuttel et Wurtz.

D. Sutter. *Philosophie des Beaux-Arts appliquée à la Peinture.* A. Morel.

H. Taine. *Philosophie de l'Art*, 2 vol. Hachette.

R. Töpffer. *Réflexions et Menus Propos d'un Peintre Genevois ou Essai sur le Beau dans les Arts*, Hachette.

E. Vigié-Lecocq. *La Poésie contemporaine*. Mercure de France.

A. Weber. *Histoire de la Philosophie Européenne*. Fischbacher.

E. Zyromski. *Sully Prudhomme*, Armand Colin.

ARTICLES DE REVUES

Bibliothèque universelle et Revue suisse, 1902, T. XXVIII-XXIX. Le *Parnasse contemporain*, étude historique par Henri Aubert.

L'Hermine, 1902-1903. *La Poésie scientifique et philosophique de Sully Prudhomme*, par l'abbé Hervelin.

Mercure de France, février-mars 1902. *Les Parnassiens et les Symbolistes : le vers libre*, par André Beaunier.

Revue des Deux-Mondes, 1er octobre 1878. *La Poésie scientifique au XIXe siècle à l'occasion d'un livre récent (La Justice)*, par E. Caro.

Revue des Deux-Mondes, 1er janvier 1886. *L'Expression dans les Beaux-Arts d'après un livre récent*, par F. Brunetière.

Revue des Deux-Mondes, 1er mai 1895. *Leconte de Lisle intime*, par J. Dornis.

Revue du Clergé français, 15 avril 1916. *Conversion patriotique de Sully Prudhomme*, par L. Hénin.

Revue hebdomadaire, 14 septembre 1907. *Poème : A Sully Prudhomme*, par E. Ripert.

Revue hebdomadaire, 17 décembre 1910. *Sully Prudhomme intime*, par A. E. Sorel.

Revue hebdomadaire, 17 février 1912. *L'Art de Sully Prudhomme*, par P. Bourget.

Revue indépendante, 1er août 1891. *M. René Ghil*, par Gaston et Jules Couturat.

Revue politique et littéraire, 4 septembre 1876. *Un poète philosophe, M. Sully Prudhomme*, par E. Boutroux.

Revue politique et littéraire, 4 janvier 1895. *La Philosophie de M. Sully Prudhomme*, par P. Monceaux.

Revue politique et littéraire, 6 janvier 1902. *L'Ecole Parnassienne, son histoire, sa doctrine*, par Emmanuel des Essarts.

Revue politique et littéraire, 20-27 août, 3 septembre 1910. *La Grèce de Louis Ménard*, par Y. de Rouzain.

Revue pratique d'apologétique, 1-15 octobre 1916. *Le Doute de Sully Prudhomme*, par Ph. Ponsard.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos. 10

CHAPITRE PREMIER. — Les Sources 13

CHAPITRE II. — La Définition du Beau 22

I. L'agréable et l'expressif. Passage de l'expressif à l'idéal.
II. Nature de l'idéal, principe de l'aspiration. Caractères de l'aspiration. Objets qui la font naître.
III. Le beau et le Divin.
IV. Le gracieux et le sublime.
V. Observations critiques.

CHAPITRE III. — L'État d'ame poétique. 67

I. Analyse de l'émotion poétique.
II. L'inconnu réel et fictif. Transfiguration et animation.
III. L'idéal poétique. Sa nature. Manière dont il est connu et représenté.
IV. Conditions qui favorisent l'émotion poétique.
V. Le beau et le poétique.

CHAPITRE IV. — Critique de la Théorie de l'expression. 100

I. Sully Prudhomme restreint à l'excès le sens du mot « expression ».
II. Son analyse de l'expression, considérée comme fait psychique, est incomplète.
III. Remarques de détail.

CHAPITRE V. — L'Art 136

I. Sa fin comparée à celles de la science et de la morale.
II. Ses effets.
III. Classification des beaux-arts.

CHAPITRE VI. — Les Lois fondamentales de la versification française 164

I. A quelle occasion et dans quel dessein fut composé l'opuscule sur l'Art des vers.
II. Les lois fondamentales de la versification française rattachées au principe du moindre effort.
III. Essai de justification historique de cette théorie.
IV. Observations critiques.

Vannes. — Imprimerie Lafolye.

LIBRAIRIE P. TÉQUI
82, Rue Bonaparte, PARIS

EXTRAIT DU CATALOGUE

Abbé Broussolle. **L'Enfant.**

Mgr Chapon, *Évêque de Nice.* **La Femme chrétienne et française.**

P. V. Delaporte. **Le Monastère des Oiseaux.**

Mgr Dupanloup, *Évêque d'Orléans.* **De l'Education.**

Abbé Duplessy. **Dominicales.**

R. P. Faber. **Bethléem.**

Mgr Gauthey, *Archevêque de Besançon.* **Les Paroles de la guerre.**

Mgr Gibier, *Évêque de Versailles.* **Les Temps nouveaux.**

P. Gratry. **De la Connaissance de Dieu.**

Mgr Méric. **L'Autre Vie.**

Abbé Perreyve. **Entretiens sur l'Eglise catholique.**

Chanoine Poulin. **Vers l'Eternité.**

Abbé L. Rouzic. **Le Renouveau catholique.**

Marquis de Ségur. **Monseigneur de Ségur.**

Mgr Tissier, *Évêque de Châlons.* **Consignes catholiques.**

E. Turquety. **Un acte de foi.**

Louis Veuillot. **Les Couleuvres.**

Vannes. — Imprimerie Lafolye Frères.